VISIT…

LANZAROTE
Caliente.COM

georg wilhelm

pabst

par barthelemy amengual

CINEMA D'AUJOURD'HUI

SEGHERS

Georg Wilhelm Pabst

par

Barthélemy Amengual

DOIVENT ÊTRE REMERCIÉS, *au seuil de ce travail, pour l'aide efficace qu'ils nous ont généreusement accordée, MM. Guido Aristarco, directeur de* Cinema Nuovo, *Alexandre Arnoux, Gideon Bachmann, directeur de* Cinemages, *Claus Beil, directeur de* Pardon, *Alessandro Blasetti, Bernard Dort, Mmes Lotte Eisner, Valeska Gert, Margo Lion, Héléna Manson, MM. Patrice Hovald, André Michel, Paul Morand, Walther Samuel Muller, Pierre Philippe, et tout spécialement MM. Freddy Buache, directeur de la cinémathèque suisse, Hans-Peter Manz, Eberhard Spiess, directeur adjoint du Deutsches Institut für Filmkunde (Wiesbaden), Raymond Chirat, Rudolph S. Joseph, conservateur du Münchner Stadtmuseum, Bernard Chardère, directeur de* Premier Plan, *Mme Agnès Bleier Brody, ainsi que nos dévoués traducteurs, Mme Louise Pithon, Mlle Micheline Martin, MM. Hans-Peter Manz et Auguste Fèvre.*

CINÉMA
D'AUJOURD'HUI
37

G. W. Pabst

Présentation par BARTHÉLEMY AMENGUAL
Choix de textes et propos de PABST
Extraits de scénarios
Panorama critique. Témoignages
Filmographie. Bibliographie
Documents iconographiques

791.43
Ane

[redacted]

ÉDITIONS SEGHERS

PABST (Georg Wilhelm)
PABST (Georg Wilhelm) 1895-1967

Collection dirigée par Pierre Chaminier
La couverture a été dessinée par Jean Fortin

37.345
Ex. 1

© 1966 by Pierre Seghers, éditeur.
Tous droits de reproduction, d'adaptation
et de traduction réservés pour tous pays.

Nous sommes très portés à croire que c'est à un commencement d'asphyxie qu'il faut attribuer les sensations voluptueuses que plusieurs individus paraissent avoir éprouvées récemment...

Fourcroy.

Cité par Paul Morand,
in *L'Europe Galante* (1925).

Nous étions dans la période entre les deux guerres, pendant laquelle, à l'aise dans notre malaise, satisfaits sur un volcan, nous tournions des films.

André Michel.

Définitions • A sa manière, Pabst est, lui aussi, un cinéaste maudit. Voici bientôt trente ans qu'on refuse chez lui le poète au nom du réaliste, qu'on récuse le réaliste au nom du politique, qu'on condamne le politique en raison de ses erreurs, de ses faiblesses et de ses reniements. Après quoi il ne reste plus rien à admirer en Pabst sinon — mais qui ose les dire admirables ? — les illusions que nous partageâmes avec lui. Ceux pour qui c'est l'artiste engagé qui seul compta jamais l'expulsent en effet de l'histoire du cinéma après ses trois premiers films sonores. Quelques-uns de ces mêmes sectateurs, plus conséquents, entendent établir qu'il n'y eut jamais de Pabst réaliste. Si un Kracauer peut dire — et qui le démentirait ? — que les « drames révolutionnaires de Piscator étaient une espèce de Grand-Guignol où les bourgeois venaient se laisser terroriser par le communisme du moment qu'il ne représentait pas encore un danger réel », comment ne le redirait-on pas de *La rue sans joie*, de *Trois pages d'un journal*, de la *Tragédie de la Mine*, et bien sûr, de *L'Opéra de quat' sous* en commençant par celui de Brecht ?

Je vois qu'on sauve plus volontiers un Murnau, un Lang, un Stroheim, un Sternberg qui s'enfermèrent d'emblée dans une vision retranchée que ceux qui commirent l'imprudence de vouloir reconnaître leurs phantasmes secrets dans l'univers de tous les jours. Comme s'il pouvait y avoir d'autre façon d'exister, pour les désirs, les rêves et les hantises authentiques, que d'exister ici et maintenant, dans la réalité « réaliste ». *Fantastique social* est le grand mot accablant, trop vite lâché. Pabst farderait le réel pour mieux se griser avec ses fictions. Mais si c'est le réel qui les lui dicte, ses fictions, et qui les alimente ? Le réalisme poétique ne sera-t-il pas alors *l'instrument* approprié à cette quête, à cette investigation, à cette reconnaissance ? Heureusement, grâce à quelques bons auteurs, un retour s'opère depuis peu. Raymond Borde, Freddy Buache, Francis Courtade, réaffirment catégoriquement la valeur de témoignage, la portée réaliste, la justesse sociologique de l'œuvre de Pabst et du cinéma social allemand. Tout au plus risquent-ils d'en venir à l'excès opposé et de minimiser, jusqu'à ne plus la voir, cette part essentielle de mythe, de romantisme, d'idéalisme et de chimère qui investit cet univers déchiré.

La grandeur de Pabst, d'une guerre à l'autre, n'aurait-elle été que *tacite* ? Elle allait sans doute de soi, assez fort pour que le nom, les films, l'exemple de ce cinéaste fussent, jusqu'en 1945, cités partout et à tout propos. Pourtant la discrétion des historiens du cinéma, non sur l'artiste bien sûr mais sur sa vraie valeur, est confondante. Tous s'attachent à lui comme à quelqu'un d'important, traitent de ses films comme d'une œuvre d'importance. Aucun n'écrit qu'il est — ou qu'il n'est pas — important. De ceux qui s'avancent le plus, Bardèche et Brasillach le définissent comme « un bon, un excellent, un robuste ouvrier », dont « on crut quelque temps », il est vrai, « qu'il allait égaler Eisenstein ». Sans pour autant cesser d'être un artisan consciencieux ? La contradiction ne les arrête pas. Mais cette disproportion, entre une place, une gloire, un rayonnement spontanément accordés — ou subis — et une reconnaissance mesurée, parcimonieusement concédée, est de par soi, éclairante. D'emblée, elle définit Pabst comme l'homme d'un temps. L'artiste dépendit de son époque bien davantage que l'époque ne dépendit de lui. C'est ainsi qu'à la recherche d'un moment de civilisation ou d'histoire des mœurs, on s'étonne que les artistes qui le ressuscitent le plus intimement soient plus souvent de ceux qu'il a vaincus que de ceux qui l'ont dominé.

Homme d'un temps; c'est assez dire qu'on ne le sauvera pas avec la politique des auteurs. C'est dire aussi qu'on n'aura pas ici de scrupules à ignorer ce que son œuvre comporte de caduc. A quoi bon fouiller les cendres froides quand la haute flamme brûle et éblouit toujours ? Mais il faut savoir que le juste discrédit dans lequel gît l'œuvre de Pabst réalisée depuis la dernière guerre est loin de n'avoir que des raisons d'ordre artistique ou politique. En réalité, depuis 1937, Pabst pratique un cinéma de vieux alors qu'il devait sa gloire à un cinéma de la modernité. Mais « la mode meurt jeune. C'est ce qui fait sa légèreté si grave » (Jean Cocteau). A-t-on assez rabâché que le film est l'art du contemporain — dans son sens le plus exigu d'actuel, d'éphémère — sans voir que *vivre* aussi c'est être contemporain et que cela n'est pas donné longtemps à tout le monde. Quoi qu'on puisse penser, la culture vivante est toujours l'affaire de deux générations. Elle ne se conjugue qu'au présent. « L'artiste et son temps » annoncent les traités. S'il n'est pas un génie, l'artiste reste prisonnier de « son » temps, ce qu'on traduit élégamment en disant qu'il vieillit mal. Pabst n'est pas un génie. Nous nous satisferons de son talent qui, un temps, fut considérable.

L'homme... •

En « son » temps, Pabst était cet homme tout rond dont on nous dit qu'il impressionnait par la vivacité de son corps et de son regard, « mi-érotique, mi-sarcastique ». « Il est de petite taille mais d'une agilité, d'une instabilité peu communes. Il ne peut prononcer deux phrases sans bondir de sa chaise. Il ne dit pas ses phrases. Il les met en scène. » (Curt Riess.) Porte-t-il des lunettes devant ses petits yeux foncés ? On s'en aperçoit à peine. L'acteur qu'il a été parle d'une voix chaude et passionnée, animée par une diction précise, tranchante. Le geste monte avec la voix, mais retenu. Malgré la fébrilité générale, la force intérieure se contient. Discipline du théâtre. Alexandre Arnoux a brossé son meilleur portrait, subtil et chaleureux. « Un charme viennois auquel personne, que je sache, ne résiste, une extraordinaire puissance de séduction; le démon de l'intelligence dans le regard et je ne sais quoi d'humain, de mouillé, de naïf, qui révèle l'âme, qui force la sympathie. Il sait se moquer des autres et de soi-même, mais son ironie ne dessèche pas sa tendresse, sa sentimentalité n'émousse pas le tranchant de son esprit. Un romantique certes, et qui possède à la fois le don des larmes et de la pointe; un lyrique qui demeure maître de sa raison, un désespéré peut-être que les saillies de sa propre gaieté n'arrivent pas à divertir complètement[1]. » « Il avait tout vu et tout lu. Il pouvait s'enthousiasmer pour la peinture aussi bien que pour la littérature ou la cuisine, pour laquelle il avait une faiblesse. » (André Michel.) Cet humanisme qui avoue son « goût pour les réalités », ce réalisme nous évoque déjà un autre cinéaste avec lequel Pabst n'est pas sans parenté : le « réaliste » Renoir. L'éminent *patron* qu'on a donné au Français, je veux dire Montaigne, nous verrons qu'on peut fort bien l'accorder aussi à l'Allemand, pourvu qu'on garde à ces références leurs justes proportions.

Georg Wilhelm Pabst était né en Bohême, le 27 août 1885, à Raudnitz, ville de Tchécoslovaquie qui alors relevait de la double monarchie austro-hongroise. Ses parents, August et Elisabeth, tous deux Viennois de naissance, y séjournaient l'été. August Pabst travaillait au siège de la Société des Chemins de fer, dans la capitale. Il avait rêvé de faire de son fils un ingénieur. Mais, ses études secondaires achevées, celui-ci avait déjà trouvé sa vocation : il vivrait pour le théâtre. Le jeune Pabst fit ses débuts de comédien en 1905, en Suisse : à Zurich puis à Saint-Gall. L'année 1907, c'est à Salzbourg et à Berlin qu'il jouait. En 1910, il s'établissait aux Etats-Unis et, durant quatre années, cumulait au Théâtre allemand de New York, les fonctions d'acteur et de metteur en scène. On aura noté comme la perméabilité des frontières politiques s'ajoutant à certaine universalité de la langue allemande, sa carrière s'ouvrait sous le signe du cosmopolitisme.

Eté 1914. Pabst revenait en Allemagne afin d'y recruter de nouveaux comédiens pour son théâtre. La déclaration de guerre le trouva en France. Citoyen d'un Etat belligérant ennemi, il fut interné dans un camp. Quatre années de réclusion devaient laisser en lui une trace profonde, qui s'avouera dans *Westfront*. Un fait surtout, qu'il racontait sans amertume : six de ses compagnons, épuisés par l'attente, s'étaient froidement suicidés *après l'armistice*. Naturellement, Pabst avait organisé un théâtre dans le camp et il le dirigea jusqu'à la fin des hostilités. En 1919, il est de retour à Vienne. En 1920, il y prend la direction du *Neuen Wiener Bühne,* théâtre d'essai sans grands moyens techniques, et c'est là que vient le visiter l'ange — alors expressionniste — du cinéma. Pabst s'associe à Carl Froelich et ils fondent une société de production, la *Froelich-Film*, qui éditera, pour commencer, le premier hebdomadaire filmé allemand. Si Pabst n'avait aucune préparation cinématographique, il n'en allait pas de même pour Carl Froelich, opérateur, acteur, réalisateur, et collaborateur, depuis 1902, d'un pionnier du cinéma allemand, Oskar Messter, auquel l'histoire — du moins l'allemande — attribue entre autres inventions celle de la croix de Malte. Comme il était logique Pabst participe à leur premier film — dont la critique louera les qualités de l'image mais aussi celles de l'interprétation — en tant qu'acteur. Il passe derrière la caméra pour les deux films suivants : scénariste et assistant-réalisateur. Deux années d'apprentissage suffisent. En 1923, *Le Trésor* révèle un nouveau cinéaste; en 1925, *La Rue sans joie* consacre un auteur d'envergure internationale.

---

[1] *Un déjeuner avec Pabst.*

Tandis que la République de Weimar prospère, décline puis agonise, qu'aux années de la « stabilisation » succèdent les années de la grande crise, le marasme dans l'économie et dans les esprits, le chômage et le désordre, et que les troupes du parti nazi se disposent ouvertement à s'emparer du pouvoir, de 1923 à 1932, Pabst aura tourné quinze films en neuf ans. Le meilleur de son œuvre, *toute* son œuvre, disons-le, est là. Pabst alors fait figure d'homme de gauche, de révolutionnaire même. Leader de la « Nouvelle Objectivité », les options sociales qu'on peut lire désormais sans filigrane dans ses derniers films, ses déclarations militantes[2], concordent avec son activité politique à la « Dacho », le plus important syndicat des travailleurs du cinéma, à la « Volksverband für Filmkunst », Association populaire pour l'art du cinéma, fondée en 1928 et assez comparable au mouvement *Ciné-Liberté* que connut la France du Front populaire[3]. Récompensé de la Légion d'honneur pour *La Tragédie de la Mine*, d'un prix de la Société des Nations, justifié par ses « films combattant pour la paix et l'amitié entre les peuples », le cinéaste semblait avoir sérieusement dépassé son cosmopolitisme vers un internationalisme authentique. Il est même question, alors, que Pabst aille à Moscou tourner *Le Déserteur*, film communiste dont l'action se partage entre l'Allemagne prénazie et l'Union soviétique et qui sera réalisé finalement par Poudovkine en 1933.

---

[2] « Notre devoir, à nous cinéastes qui vivons dans le régime capitaliste, c'est de combattre le capitalisme du dedans. » Déclaration faite à *Commune*, revue de l'Association des Artistes et Ecrivains révolutionnaires, citée par Glauco Viazzi, in *Cinema*, 15 avril 1949.

[3] L'association, patronnée par Heinrich Mann, Pabst, Karl Freund, Piscator et d'autres personnalités notoires, se proposait « aussi bien de combattre les ordures réactionnaires que de promouvoir la création de films artistiquement progressistes ». Cf. Siegried Kracauer.

Quand Hitler est nommé chancelier du Reich, le 2 février 1933, Pabst a déjà quitté l'Allemagne pour la France. Il y fait deux films, dont l'un plus qu'honorable (*Don Quichotte*, 1933), essaie de se transplanter à Hollywood, n'y réussit pas (*A modern hero*, 1934, réalisé non sans de nombreuses difficultés, est un échec total), revient à Paris en 1935 et s'insère tant bien que mal, avec trois films, dans le courant mineur du fameux « réalisme poétique » français. Depuis mars 1938, mois de l'*Anschluss*, Pabst n'a plus de patrie (mais en eut-il jamais une ? sa patrie n'était-ce pas l'Europe ?). La Tchécoslovaquie a été démembrée en septembre suivant et, en mars 1939, avec l'annexion de la Bohême et de la Moravie, c'est la ville natale elle-même de Pabst qui devient nazie. L'orage gronde. Dans quelque mois la France aura cessé d'être un refuge sûr. Pabst obtient un visa pour les Etats-Unis. Pourtant quand l'été 1939, *Jeunes filles en détresse*, son dernier film — exécrable — sort sur les écrans parisiens, Pabst, incompréhensiblement, est retourné à Vienne. Répondant enfin à plusieurs invites du Dr. Goebbels, il a franchi, en avril, la frontière, non sans avoir renvoyé, dit-on, sa Légion d'honneur au président de la République[4]. Qu'allait-il chercher à Vienne ? Est-ce Gribouille qui fuit le feu dans le feu ? — Régler des affaires de famille, liquider ses biens, protéger son fils guetté par la conscription et la Gestapo, chercher sa mère pour fuir avec elle aux Etats-Unis ? Personne n'a éclairci ce geste, et l'intéressé bien sûr, moins que tout autre.

En « Grande Allemagne » Pabst fait traîner les choses. Il ne tourne que trois films — un à Munich, deux à Prague — qu'il prétendra a-politiques. (Mais le concert « national » qu'officiels et producteurs mèneront autour de *Komödianten* (1941) et de *Paracelsus* (1943) dément cette neutralité.) L'avance de l'Armée Rouge, qui pénètre en Tchécoslovaquie en octobre, interrompt le troisième (*Le cas Molander*). Désormais sorti de l'enfer nazi, Pabst entre dans le purgatoire de la mauvaise conscience. En 1947, il renoue avec le cinéma. C'est *Le Procès*. Retour au réalisme « objectif ». Il crée sa propre maison de production. (Notre filmographie renseigne sur son mouvement.) A partir de 1952, le plus clair de son activité se passe en Italie, pays fraternel, comme le sien vaincu, comme le sien longtemps condamné à composer avec les forces du mal. Il y réalise deux films — *La Voce del silenzio*, 1952; *Cose da Pazzi*, 1953 — qu'on peut rapprocher de celui de Curzio Malaparte, *Christ Interdit*, pour leur attitude intellectuelle impure. Et de nouveau, Pabst s'adonne à la mise en scène théâtrale, dirigeant notamment les représentations lyriques des Arènes de Vérone. En 1954, l'ancienne « bougeotte » retrouvée, Pabst tourne en Allemagne occidentale et, trois années durant, va se partager entre Vienne et Munich.

---

[4] René Jeanne et Charles Ford.

... et l'artiste • Essayons de mieux comprendre ce cinéaste « décevant » (L. Eisner). S'il fallait l'enfermer dans une formule, on pourrait le dire tiraillé entre un germanisme profond (dont témoigne son expressionnisme) et une volonté d'universalité qui se traduira, dans son œuvre réaliste, dans ses films les plus engagés — *L'Amour de Jeanne Ney, La tragédie de la Mine, Westfront* — par le refus des frontières, de toute fixation, et dans les autres par le choix même de l'errance : *Loulou, Don Quichotte, Paracelsus, Ulysse*. « Planétaire », comme un Paul Morand, un Luc Durtain, un Valery Larbaud, et comme eux menacé par le cosmopolitisme, il est aussi le « déraciné » dont Henri Langlois explique de la sorte la décadence : « De tous les metteurs en scène allemands, Pabst qui passait pour le moins

allemand d'entre eux et qui, pour son époque, personnifia l'Europe, fut en réalité celui qui ne pouvait se passer de Berlin, d'un climat, d'une classe dans laquelle il était né et à laquelle il appartenait; il avait besoin d'eux devant sa caméra. En dépit de son talent, de sa sensibilité, de sa culture, son art était trop vulnérable pour pouvoir être privé de tout cela[5]. » Il n'est pas exclu que l'appartenance à une culture-carrefour puisse conférer à celui qui la vit intensément une sorte d'excentrisme national, et qu'une certaine dialectique allemand-non allemand ait développé en l'Autrichien Pabst un balancement spirituel comparable à celui que Charlot matérialise, pour sa part, en allant un pied à droite et l'autre à gauche de la frontière du *Pèlerin*. Très consciemment, du reste, Pabst se voulait « un intermédiaire entre les Russes et le reste du monde », « un lien entre la tradition ancienne, les idées françaises, viennoises, et la nouvelle Amérique. » (H. D.)

L'homme, son caractère, est aussi divisé, contradictoire, que ses racines. Mal assuré malgré l'apparence, esprit inquiet et influençable, prompt à douter de lui-même comme à se reposer dans la certitude de sa valeur, on le voit après une présentation de *La Passion de Jeanne d'Arc* à laquelle il vient d'assister, totalement démoralisé par la grandeur et la beauté du film de Dreyer. *Loulou*, qu'il achève, lui semble ridiculement vain, raté, — l'Allemagne, un pays provincial où toute expérience de quelque audace est impossible. Il refuse de revoir ses films. Il raconte que, forcé d'assister à une reprise de *La rue sans joie*, il troubla la séance par ses accès de fou rire — réaction de défense d'une transparente grossièreté, jusqu'à ce qu'on l'eût jeté dehors. « *Je n'ai jamais tant ri de ma vie. Autant de ridicule dépassait les bornes... Les vieux films gardent surtout leurs défauts. En principe, je suis tout à fait contre les repri-*

---

[5] In *Der Regisseur G. W. Pabst*.

ses, même les reprises faites honnêtement. Ce qui, en son temps, a pu apporter au cinéma quelque nouveauté, devient très vite un poncif. Le progrès vertigineux de la technique empêche toute innovation d'être durable[6]. »

Ce refus de son propre passé, déjà comme un vague remords devant ce qu'on a été, qui livre l'artiste au présent, — le seul Pabst qu'il reconnaisse est le Pabst d'aujourd'hui — fait contradictoirement bon ménage avec le souci, sinon d'éternité, du moins de permanence propre aux créateurs classiques. Et dans le même article, Pabst revendique, avec la plus grande énergie, des lois qui protègent l'intégrité de l'œuvre artistique. Guerre aux falsificateurs, aux déformateurs, et honte sur eux.

Ainsi porté par le temps, quand les plus grands portent leur temps, Pabst est un contemporain passif. Il suit. Expressionnisme, naturalisme, sexualisme, freudisme, internationalisme, antinazisme, exotisme, nazisme, dénazification, mysticisme, agnosticisme, toutes les étapes franchies par sa nation, par sa classe, se retrouvent dans sa carrière d'artiste. Ce n'est pas dire qu'il fut homme sans foi. Tout au contraire. Mais, perméable, trop irrésolu pour les trouver en lui, il tenait sa foi et sa force du *courant*. « Pabst est un cinéaste lié à l'histoire, qui a toujours voulu répondre aux questions posées par l'histoire. Mais d'abord *il subit* l'histoire. Avec sa trilogie sociale seulement — *Westfront, l'Opéra de quat'sous, La Tragédie de la mine* — il désire aider à faire l'histoire[7]. » Pourquoi donc, malgré leurs incertitudes et leurs doutes ces trois films comptent-ils parmi ses chefs-d'œuvre ? Glauco Viazzi, dont cependant nous ne partageons pas entièrement l'échelle des valeurs, dit très justement que la raison s'en trouve dans la conjoncture : « L'inquiétude politique aiguisant les consciences, la part la meil-

---

[6] Cité par Roger Régent, in « Comment *La rue sans joie* a été doublée par les commerçants ».

[7] Glauco Viazzi, *L'opera di tre soldi*.

leure de Pabst put s'épanouir. Par ailleurs, les circonstances conduisirent de véritables hommes de gauche à collaborer avec lui[8]. »

Divisé, contradictoire, Pabst se connaît et il le dit . « *Est-ce que moi-même j'arrive toujours à me réconcilier avec moi-même*[9] *?* » Il met cette inquiétude profonde au compte de la guerre — celle de 1914 — qui a brisé sa génération lors même qu'elle a échappé aux obus. « *Nous appartenons à une génération sacrifiée, coupée en deux, dont le rythme de vie a été rompu, une génération qui porte en soi une cassure, un abîme, entre sa jeunesse et sa maturité. D'où l'incertitude et le halètement de nos ouvrages, leur ligne brisée, la difficulté que nous éprouvons à trouver un style*[10]. » Comme son compatriote Stroheim, il fut l'homme d'une défaite. Il puisa dans l'effondrement d'un monde l'énergie allègre de la révolte, de la satire, de la négation. Mais ces révoltes-là vont rarement sans nostalgies et le sarcasme cingle ce qu'il aimerait chérir plutôt que haïr. Le critique italien Ettore Margadonna a noté comme, à la différence des grands Russes ses contemporains, Pabst s'en tient à la négation : « Il lui est impossible de prêcher. Il ne défend pas un système. Il défend l'homme, l'homme aussi bien que la créature la plus avilie[11]. » Ces refus n'empêchent pas pour autant l'optimisme. Cet homme que ses témoins veulent désabusé et revenu de tout, déborde d'illusions. Ce qu'on prétend conquête difficile, sagesse amère mais virile : « il a su tirer d'un naturalisme sans concessions un idéalisme généreux[12] » n'est, le plus souvent, que consentement à la dualité ou, pis, malentendu. Une renversante cécité politique marque ses idées les plus audacieusement exprimées. Il prend au sérieux le sens social de René Clair. Que la Société des Nations (bourgeoises) couronne un sympathisant du communisme ne lui semble ni rédhibitoire ni ambigu. Il exprime fortement sa conviction de disposer — et sa volonté d'user — du feu prométhéen nouveau que le cinéma apporte aux artistes militants comme aux gouvernants. Et en même temps il témoigne de désarmante façon de son incapacité à savoir, ou de son refus de savoir, *à quoi* ce pouvoir formidable pourra être utilisé. Il réduit la mission du cinéaste conscient à l'enseignement : « Faire du social », c'est, à l'entendre, développer une sorte de journalisme éducatif. Se leurrant sur sa véritable vocation, il ramène son réalisme à l'enregistrement objectif du monde, au constat : « *Si, outre l'argent, j'avais devant moi la jeunesse, j'aurais pris l'appareil sur mon dos et je serais parti à travers le monde filmer ce qu'on appelle des « Actualités », tout ce que j'aurais pu observer, la nature, les pays, les peuples, les mœurs. Montrer les différents côtés de la vie, instruire et divertir en même temps, quelle tâche admirable*[13] *!* »

---

[8] Glauco Viazzi, *L'opera di tre soldi*.

[9] D'après Alexandre Arnoux, *op. cit.*

[10] *Ibid.*

[11] *Cinema ieri e oggi.*

[12] Carl Vincent, *Histoire de l'art cinématographique.*

Il est de la race, bourgeoise, des grands humanistes libéraux : Duhamel, Jules Romains, Roger Martin du Gard, Heinrich Mann, pour qui connaître c'est déjà faire, décrire le monde, déjà le changer. Une critique semblablement bourgeoise et humaniste tend à faire de Pabst, pour le sauver, un frère de son *Don Quichotte* : « Sur sa Rossinante, sa vie durant, il a combattu contre les moulins à vent. Quelquefois, il est revenu vainqueur. » (Ludwig Gesek) Si la justice sociale, la paix, l'égalité des hommes par-dessus les races, les religions et les frontières, le socialisme, sont les moulins à vent de Pabst, il est douteux que son combat ait jamais été victorieux. Ses victoires, il n'a pu les remporter que sur son terrain : l'art du film. Mais retenons que pour Pabst (sans parler de ceux qui le défendent

---

[13] « Les idées de M. Pabst »; cf. p. 92.

avec de tels arguments) la paix, la justice, le socialisme furent des moulins à vent. Ou plutôt, qu'*ils le devinrent*. Comme on sait, il est propre à l'humanisme abstrait — idéaliste — de pouvoir dangereusement se retourner, sous le choc de la réalité adverse, en antihumanisme, selon le principe du tout ou rien : de l'espoir enthousiaste au pessimisme radical. Trop divisé pour s'engager à fond dans l'action, trop « mélangé » (« *Mélange*, c'est l'esprit » — P. Valéry), Pabst brisa toujours ses élans les plus sincères par des points d'interrogations. *Ende* ?, est-ce vraiment la fin ? demande le dernier titre de *Westfront*. La grille-frontière rescellée au dénouement de *Kameradschaft* coupera-t-elle longtemps encore la fraternité ouvrière ? Antinéa, mythe vivant, existe-t-elle, a-t-elle existé, n'est-elle que le produit malade d'une imagination enfiévrée ? Et les romans de chevalerie qu'on brûle à la fin de *Don Quichotte* et qui, admirablement, refusent de se consumer, n'explicitent-ils pas de poignante façon le vieux dilemme de Pabst : valait-il donc la peine de combattre les moulins à vent ? Ces folies auxquelles il faut renoncer, elles ne furent pas toujours folles pourtant, et jusque dans la flamme, elles s'insurgent contre la raison forcée et la proximité de la mort qui les condamnent à l'autodafé. L'ambivalence était totale. Pabst se rendait justice et, symboliquement, se suicidait. « *Don Quichotte* n'est pas seulement l'autobiographie du cinéaste, il est son testament spirituel[14]. »

Le romantique qui croyait refuser le romantisme[15] avait trouvé, sans trop de risques, dans les remous, les courants, les tempêtes qui secouaient le monde contemporain, aliment à ses inquiétudes et à ses obsessions. « Nous étions dans la période d'entre les deux guerres pendant laquelle, à l'aise dans notre malaise, satisfaits sur un volcan, nous tournions des films[16]. » On ne saurait dire mieux. Mal et bien indissociables, le rêve c'était d'espérer guérir, et le bonheur, jouir de la maladie. Programme baudelairien, s'il en fut, ainsi défini par Guillaume Apollinaire : « Il (Baudelaire) regardait la vie avec une passion dégoûtée qui visait à transformer arbres, fleurs, femmes, l'univers tout entier et l'art même, en quelque chose de pernicieux[17] » et que reconnaît, non sans effroi, un Louis Chavance dans *Trois pages d'un journal* : « Pabst manifeste cette décourageante lucidité qui prive le cinéma de toute sa puissance exaltante. Un désastreux concours de circonstances, où entrent, au même titre le dégoût de la vie, une espèce de sadisme moral, le masochisme des sentiments et une prodigieuse intelligence de l'abaissement devant les autres composent les enchevêtrements de ses intrigues. Ce n'est pas de Dostoïevski que peut se réclamer cette humilité sans mysticisme. » De qui — ou de quoi — donc pourrait-elle se réclamer ? — Du *Fantastique social*, dont relèvent, selon Pierre Mac Orlan qui en a forgé la notion, « tous ces films qui donnent à la vie une signification inquiétante avec des moyens qui ne sont que de très légères modifications de nos apparences sociales. » — Et qu'est-ce que le fantastique social ? — Finalement, « le goût terrible et séducteur de la misère »! Ici, il nous faut tout citer : « Depuis que je sais que la matière d'un film sent déjà le cadavre au moment même où elle crée la vie, je m'abandonne plus facilement à mes goûts nordiques pour la charogne qu'on ne voit pas tout de suite. J'aime la neige pure et trompeuse, parce qu'en grattant avec les mains son blanc manteau, on finit souvent par découvrir le cadavre d'un chat et, en temps de guerre, celui d'un homme, consciencieusement conservé dans l'horreur de son dernier regard. »

---

[14] Tito Guerrini et Lino del Fra.

[15] « Quel besoin d'être romantique ? La réalité est déjà par trop romantique et déconcertante. »

---

[16] André Michel. Cf. p. 152.
[17] *Les diables amoureux.*

« En suivant de l'œil les fantômes d'une nuit qu'une petite « poule » genre Tabarin, entraînait derrière elle dans une nuit criminelle, comme le sont toutes les nuits depuis la guerre et ses souvenirs mal dirigés par certains, je pensais à cette belle parure blanche que nous revêtons vers la quarantaine, alors qu'un peu d'aisance nous épanouit dans l'honnêteté sociale absolue. En grattant la neige, on découvre les marbrures noires du sol avec ses ordures gelées, et que le gel rend prétentieuses, parce que, tout de même, ce ne sont pas des momies de pharaons. On découvre ainsi son passé. Les faibles frissonnent et pensent : « Il s'en fallait de peu... » Les autres retrouvent le goût terrible et séducteur de la misère, de la misère qui bourdonne en nous comme le feu central, et qui parfois crève l'enveloppe, fuse dans une sorte d'apothéose terrifiante. » (*Le Fantastique.*)

Je ne crois pas trop m'avancer en disant que, jusque dans le combat réaliste où, un moment, il engage son œuvre, ce que Pabst affronte c'est, paradoxalement, la présence rationnelle, politique, historique, de ses démons irrationnels : toujours le fantastique social. Dans *La Tragédie de la mine*, dans la tragédie de *Westfront*, dans la complainte anarchisante de *L'opéra de quat'sous*, c'est encore Loulou, Antinéa, Dulcinée, c'est Jenny-la-putain qu'il poursuit, le même mystère beau et terrible en forme de combat, en forme de destin. Ceci n'est pas refuser la portée réaliste de ces films, c'est seulement lui donner sa juste place, la seconde.

« — Il semble qu'il y ait dans vos films une orientation générale ?

— Oui, mais finalement cela ne sert à rien. Je ne sais pas, moi; j'ai le sentiment de bien penser les choses, et puis, aujourd'hui, tout en faisant les choses justes, on ne se trouve pas plus avancé qu'avant. Donc, alors, à quoi ça sert de faire les choses justes ? »

A quoi cela sert-il de faire les choses justes ? Ce cri déçu qui est de J.-L. Godard[18], Pabst aurait pu le souffler à un cinéaste qui lui ressemble — dans ses rapports avec la politique et l'histoire — et qui comme lui, rencontre l'esprit de Renoir et les techniques d'Eisenstein. Puisqu'il ne sert à rien de faire des choses justes, Pabst, traqué partout, reprendrait le chemin de soi-même, du pays natal, du sein maternel. Il reviendrait à l'expressionnisme, avant de retourner en Allemagne, de rentrer au bercail autrichien. Cinéaste de la défaite, mais conquérant, il redeviendrait cinéaste d'une autre défaite, mais honteux. Parti du théâtre, il renouerait avec le théâtre. Issu du désordre — pour l'enchanter — il retrouverait le chaos, pour le subir. La boucle est parfaite, et si, comme le veut Kracauer, le cercle est la marque de l'âme en proie au chaos, la vie de Pabst elle-même aura satisfait aux normes de l'expressionnisme.

Il est temps d'achever ce portrait. Henri Agel qui déclare Pabst « le plus indéfinissable des réalisateurs allemands : au caractère ambigu et fuyant de son tempérament germanique s'ajoute une étrange dualité qui l'a toujours fait osciller de l'irréalisme à l'objectivité », nous en donne, somme toute, la meilleure des définitions. A la condition qu'on précise que l'objectivité en question n'est jamais qu'apparente, je veux dire qu'elle se tient à l'écorce seulement lorsque Pabst n'est pas en mesure de pénétrer la profondeur, ou qu'elle s'offre comme refuge quand Pabst se cramponne à l'agnosticisme comme à un alibi.

Ce chapitre grouille de citations. J'en suis le premier agacé. On voudra toutefois considérer qu'avant de penser, sinon juger, du moins comprendre, un artiste et un homme, il fallait bien citer à la barre le plus grand nombre de ses témoins.

---

[18] Interview pour *Les Lettres françaises*, n° 1055, 19 novembre 1964.

Naissance d'un style • Ce n'est point par hasard, on s'en doute, que Pabst, débutant au cinéma en 1923, a signé avec *Le Trésor* un chef-d'œuvre typique de l'expressionnisme. Aussi bien le verrons-nous, au creux de sa carrière, revenir à cette « Weltanschauung » que l'Allemagne semble avoir définitivement adoptée. *Le Trésor* se souvient des premiers « classiques » de l'école allemande et d'abord du *Golem* (1923) de Paul Wegener. Il en prolonge le monde immémorial et pourtant sans âge, usé de vieillesse et pourtant inachevé, *vivant* comme une pâte en travail. Encore la maison comme un ventre, le sentiment doux et inquiétant de la claustration, exacerbé par des tunnels, des galeries, des escaliers aux courbures de cauchemar, encore — pour Pabst, déjà — ces étranges effets d'éclairement (une lanterne sous un manteau) qui changent le dehors en dedans et trouent la nuit de grands cocons brûlants. Une atmosphère de forge, de cuisine aux sorcières, mais aussi de crèche, de *foyer* à tous les sens du terme, rougeoyait dans ce huis clos. Ces obsédés de la fouille, de la descente, de l'enfouissement, de la *régression,* explicitaient la tentation suprême de l'expressionnisme sans même qu'il fût besoin de mettre en jeu la signification symbolique que la psychanalyse donne à l'or et à ses passions. (Elle en fait, comme on sait, un équivalent — non dépréciatif — des fèces.) Pabst toutefois vouait cette hantise à la catastrophe et à la dérision. Les personnages positifs de son film, — le couple des fiancés — abandonnaient la quête hallucinée de l'or, quittaient les parents, et fuyaient, juste avant qu'elle ne s'effondre sur le fondeur de cloches, sa femme et son apprenti révolté, une maison allégoriquement détruite dans ses fondations. Ils devenaient adultes. Les autres — éternelle postérité de Faust — pour avoir voulu toucher, vider le mystère, y avaient gagné la mort.

Pabst alors, comme tirant la leçon de tout ceci, renonça lui aussi à l'expressionnisme intégral. Et ce fut le coup de tonnerre de *La rue sans joie* (1925).

Parce que ce film, le premier en Europe, apporte le tableau véridique et impitoyable des misères de la défaite et de l'inflation, de la rapacité des parvenus, de la fête nouvelle qu'ils mènent et qui inaugure l'ère du jazz, sans rien taire des rapports que l'antagonisme des classes noue entre la sexualité et l'exploitation sociale, on lui fit l'honneur d'ouvrir un courant nouveau : le réalisme allemand. Parce que Pabst se cantonnait dans les limites d'un réformisme inavoué, ne prônant pas d'autres solutions qu'individuelles, sauvant les purs *in extremis,* faisant lapider les pervers par les pauvres exaspérés, on le rattacha à la tendance dite de *La Nouvelle Objectivité.* Il faut le souligner, ces points de vue sont tout à fait légitimes. Comme « document d'histoire », comme tableau social d'une époque, *La rue sans joie* mérite pleinement sa qualification de « réaliste ». Mais le détail y est plus souvent juste que l'ensemble, les situations que leur devenir, et le regard complaisant que l'auteur jette sur cet univers est loin de l'objectivité néo-réaliste que les classifications précédentes peuvent donner à espérer. Diffus, « surveillé », « évolué », comme on voudra le dire, l'expressionnisme est encore présent. Il est présent par ses thèmes, et d'abord celui de la rue, celui de la nuit, celui de la claustration, celui de l'amour-perdition, celui du monde-piège, celui de la tyrannie qui révolte et pourtant fascine. Il est également présent dans le style, mais ici il nous faut nous expliquer.

Plusieurs voies sont possibles pour tenter de définir l'expressionnisme. Ainsi Béla Balàzs part-il du visage de l'acteur, comme il est logique chez l'auteur d'un traité sur *L'Homme visible.* « Un visage sera d'autant plus altéré que ses sentiments seront violents. Le visage parfaitement normal, s'il existait, — vide et totalement inexpressif — n'aurait pas de physionomie. » L'expression comptant seule, le dessin, l'anatomie, la matière même du visage font donc obstacle à l'apparition de la réalité intérieure, obstacle dont l'expressionnisme affranchit ses interprètes. « Et pourquoi le sourire ne serait-il pas plus large que la bouche ? Les sentiments des hommes sont toujours plus grands que ce qu'ils en peuvent manifester à travers les limites de leur pauvre nature physique. L'élan des bras sera toujours inférieur à l'élan intime qui le déclenche[19]. » Comme le rire est plus large que la bouche, l'embrasure d'une porte peut être de guingois davantage que les murs, l'escalier plus louche et plus ténébreux que la maison. Ici intervient la « mesure » pabstienne dont on a fait, le témoignage social aidant, son réalisme. Sous les pinceaux de lumière de Pabst, le sourire deviendra plus grand, ou plus petit, que la bouche, comme ce dessin au rouge à lèvres que la mode impose « normalement » aux femmes l'espace de quelques saisons, le rire à peine plus ouvert, comme un rictus de fatigue, de nostalgie, de désir, de désespoir. La porte sera juste assez oblique pour remuer le pathétique de la vétusté, de la détresse, de l'inquiétude, d'un passé chargé d'inconnues sordides ou merveilleuses.

« L'expressionniste ne voit pas, il a des visions » dit parfaitement Lotte Eisner. Il ne s'agira pour Pabst que de mettre ces « visions » en situation, de les justifier par la réalité. Si l'angoisse, la volupté, l'éblouissement, la nostalgie, l'ivresse, l'enthousiasme transfigurent le réel, il doit être possible, une vision en évoquant une autre, un délire en appelant un autre et ainsi, de place en place, suscitant une entière mythologie, de rêver tout haut et tout debout et de vivre cette vie comme dans un état second, en *somnambule éveillé,* ainsi que les surréalistes, par des voies différentes, y convient. Semblablement,

---

[19] *Der Film, Werden und Wesen einer neuen Kunst,* Globus Verlag, Vienne, 1949; *Il Film,* Einaudi, Rome, 1955.

VILLE DE PARIS
BIBLIOTHÈQUE
CENTRALE
DU 6e ARROND

les grandes statues d'un Moore, d'un Henri Laurens qui sont plutôt que telle ou telle femme, son phantasme promis, possédé ou perdu, les féeries éblouies d'un Rouault, devant lesquelles l'œil envoûté n'accommode plus, donnent un corps à la merveille toujours entr'aperçue, jamais rejointe, en qui réel et irréel, en deçà et au-delà ne cessent pas de cohabiter[20].

« La physionomie latente » (Béla Balàzs) des êtres et des lieux sera donc exaltée jusqu'à devenir quasi présente mais pas au point où elle se découvrirait pour ce qu'elle est. Le *double* latent qu'il faut manifester ne quitte pas son domaine, qui reste celui du potentiel, du virtuel, de la promesse, du mirage. L'expressionnisme fait affleurer les forces obscures en ne les individualisant que juste ce qu'il faut pour qu'elles fascinent et continuent de se dérober. Le monde, grâce à lui, atteint à une transparence inespérée sans cesser pourtant de demeurer opaque. Cette tension vécue est à la source de l'excitation de l'âme, du frisson des nerfs, de l'effervescence qui font le Fantastique, et son ambivalence trouve sa transcription parfaite dans le *clair-obscur*. Le panthéisme noir qui en résulte, démoniaque ainsi que le nomme Lotte Eisner, s'affirme dans la recréation totale de la réalité en studio. « La force dynamique des objets hurle leur exigence d'être créés » prétendait un théoricien de l'expressionnisme, Rudolf Kurtz. Les objets ne sont pas au monde, le poète doit les y mettre. (Ainsi sont avoués sa volonté de s'enchanter et le caractère « faustien » de sa création.) Mais dans l'expressionnisme assagi de Pabst, les objets crient moins leur désir d'être créés que celui d'être *reconnus* par-delà le quotidien.

L'anthropo-cosmo-morphisme caractéristique de l'expressionnisme commande la structure même de la Vienne selon Pabst.

---

[20] « Qui vive ? Qui vive ? Est-ce vous Nadja ? Est-il vrai que l'au-delà, tout l'au-delà soit dans cette vie ? » André Breton, *Nadja.*

Sa Ville, avec un grand V, tient abstraitement en une unique rue, le temps en quelques nuits, la vie en quelques lieux. Le démiurge l'a créée de façon à refaire le monde *à son image,* à l'image de son rêve face au monde : *Une ville comme Moi,* énonce Malaparte, lyriquement. « Je voudrais construire pour moi et entièrement de mes mains une ville comme moi... Une ville qui me ressemblerait, qui serait un portrait et en même temps, une biographie... Elle me ressemblerait et chacun en y vivant, y aurait l'impression *de se trouver en moi*[21]. » J'ai souligné l'indication spatiale qui ferme la ville comme un œuf, comme un giron. Le drame de *La rue sans joie* se déroule tout en intérieurs. Le monde extérieur n'y apparaît pas et le film passe par montage contrasté des palaces au bordel de la Greiffer, de l'appartement vieillot et bourgeois de Greta à son bureau, au taudis de Marie Leschner. C'est dire que la rue elle-même est *un intérieur.* Le ciel, la nuit, y sont plafonds[22]. Quelque chose d'indéfinissable et palpable pourtant, dans sa lumière, dans son air, dans son espace, nous assure qu'elle est un havre clos, à l'égal de la maison de passe, où un brouillard doux remplace les fumées des fêtards, où les réverbères font pleuvoir une lumière épaisse qui, pareille à celle des suspensions, semble faite de coton. Comme les prostituées sont aussi des femmes, (que leur état sacralise vaguement), mais qu'on ne saurait réduire à leur profession, le froid n'est pas que froid, la misère n'est pas que misère, l'ombre n'est même pas obscure. Une promesse les habite, une promesse ou une nostalgie. Chaque détresse, fabuleusement, s'accompagne, comme d'une ombre portée, de son rachat possible, quand ce n'est de la proximité de la merveille[22 bis].

---

[21] In *Una Donna come Me.*

[22] Bien sûr, comme toutes les rues de l'expressionnisme et du *Kammerspielfilm,* elle est construite au studio. C'est ici le moment ou jamais de rappeler l'assertion sartrienne : toute technique engendre un style, dicte une vision du monde.

Die Freudlose Gasse est ce que Siegfried Kracauer nomme un « film de rue ». La Ville et la Rue sont le grand thème de l'époque tant en Europe qu'en Amérique, adopté en même temps que par le cinéma, par la peinture, le roman, la photographie, le documentaire, la poésie, la chanson « réaliste ». André Breton ne cachait pas alors ce qu'il attendait d'elles : « La rue que je croyais capable de livrer à ma vie ses surprenants détours, la rue avec ses inquiétudes et avec ses regards, était mon véritable élément; j'y prenais comme nulle part ailleurs le vent de l'éventuel. » (*Les Pas perdus.*) Pour l'expressionnisme, le Kammerspiel et leur postérité, la rue est femme, la rue est putain, la rue est destin. Elle promet le meilleur et presque toujours n'apporte que le pire. Mais dans le film de Pabst la rue cesse d'être la jungle qu'elle était pour devenir *aussi* le refuge des proscrits, des bannis, trop « purs » pour la société bourgeoise. C'est son côté révolté. Buache et Borde pensent que, dans la corruption générale, la passion même de l'honnêteté y est dénoncée comme une mystification. Les pauvres ne devinent pas que la vie qu'on leur impose est aussi honteuse que la prostitution choisie en désespoir de cause. » Il faudrait pouvoir être sûr du moralisme de Pabst; or je ne crois pas qu'il échappe au pharisaïsme de sa classe. Ici déjà, ici encore, Dieu est américain. Le lieutenant Davis *in extremis* sauve Greta de la déchéance. Il fait la noce parmi les putains et crie horrifié, en apercevant la jolie « débutante » chez la Greiffer : « *Votre présence ici est une infamie!* » Mais la sienne ? On ne sait trop si Pabst dénonce ou subit. La Loi n'a-t-elle pas été donnée pour être transgressée ? Ou plutôt n'est-ce pas la transgression des uns qui assure aux autres le bénéfice de la loi ? Au reste, il y a pour Pabst les « bonnes » putains et les autres. Sous les pierres lancées de la rue sans joie, tout le monde déserte la boîte de la Greiffer, les purs comme les impurs. La caméra s'attarde sur le seuil de l'antre, demeuré vide, et sur son escalier (c'est exactement celui du *Golem* et celui du *Trésor*) béant comme une gueule médiévale de l'enfer. Viennent alors les filles vêtues en Anges, bientôt suivies de la Greiffer et sa maquerelle, qui elles ne fuient pas cet enfer-paradis mais s'y enfoncent *en montant.*

Certaine psychologie dont Pabst ne refuse pas l'approche intuitive, cette hypocrisie bourgeoise[23], auraient contredit à l'expressionnisme de son art si le mélodrame ne venait le renflouer. C'est le mélodrame, avec ses gros contrastes griffithiens — et russes — qui estompe les caractères et les remet à la dimension de forces, élémentaires, naturelles, sociales. Lors même qu'il semble y céder, le Pabst de ce temps ne recherche pas le symbole. Le détail qu'il montre est d'abord un détail, réel. S'il contraste avec un autre, ou s'il se contredit, c'est que le cinéaste voulait objectivement l'opposition pour elle-même, pour sa force « discrépante », pour son pouvoir de poésie. Avec un sens du *type* digne de celui des grands Soviétiques, il campe d'inoubliables trognes d'aristocrates, de nouveaux riches, de noceurs ou de puissants, d'entraîneuses, qui transpirent leurs passions en gros plan, comme autant d'alcarazas humains. Son énorme boucher (interprété par Werner Krauss) luisant de graisse et de libido, pourrait sortir de *La Symphonie nuptiale* (1927). Que cet amateur de chair fraîche, qui sert d'abord les clientes susceptibles de le payer en nature, possède un danois quasi poli-

---

[22 bis] « Elle n'est certes pas aussi « sans joie », cette rue, que le titre du film pourrait le faire croire. (...) Cette rue dans laquelle d'inqualifiables débauches et orgies donnent la plus formidable expression de l'affirmation de la vie. » *Berliner Zeitung am Mittag.*

[23] Le lieutenant Davis récupère, dans la débâcle finale, le manteau de fourrure abandonné par Garbo. Avec l'argent « honnête » tout devient honnête, même le manteau de la perdition !

cier presque aussi monstrueux que lui est une étonnante trouvaille. Non seulement ils font la loi dans la rue — avec la bénédiction de la police — mais ils doivent dévorer à eux deux plus de viande que la queue affamée des clients du quartier n'en recevra jamais. En dépit de ses incertitudes, le film était vigoureusement féministe. Qu'il l'eût ou non cherché, sa peinture s'imposait de la condition de la femme, éternelle mineure, toujours dépendante des hommes et de leur argent, « honnête » ou malhonnête.

La suite freudienne • 1919-1929. Ces années qui furent pour l'Europe « la décade de l'illusion » (Maurice Sachs), sont aussi pour l'Allemagne la décade du sexe. Impressionnistes, expressionnistes, — un Schnitzler, un Heinrich Mann, un Wedekind, avaient certes frayé la voie dès avant 1914. Mais après la défaite, après la débâcle morale de la bourgeoisie, esprit scientifique et ardeur émancipatrice s'épaulant, l'obsession sexuelle quitte les réserves de l'art pour envahir la rue. Freudisme, sexologie, érotologie, prostitution, pornographie, éducation sexuelle, naturisme, nudisme, prophylaxie vénérienne, passent dans le domaine public. Le phénomène déborde l'Allemagne, mais c'est en Allemagne qu'il prend sa forme la plus crue, la plus trouble, la plus effrontément audacieuse, la plus excessive. Il s'agit d'abord de connaître l'amour afin de le libérer des fléaux naturels, des entraves économiques, des préjugés sociaux qui le dénaturent. Il s'agit d'inventer une autre morale. Mais est-il meilleur moyen de connaître l'amour que de le pratiquer ? D'en explorer les mille variantes ? Magnus Hirschfeld fonde le premier musée de sexologie et provoque une large campagne contre les restrictions que le code pénal impose aux amours homosexuelles.Il se développe en ces années 20 une sorte de

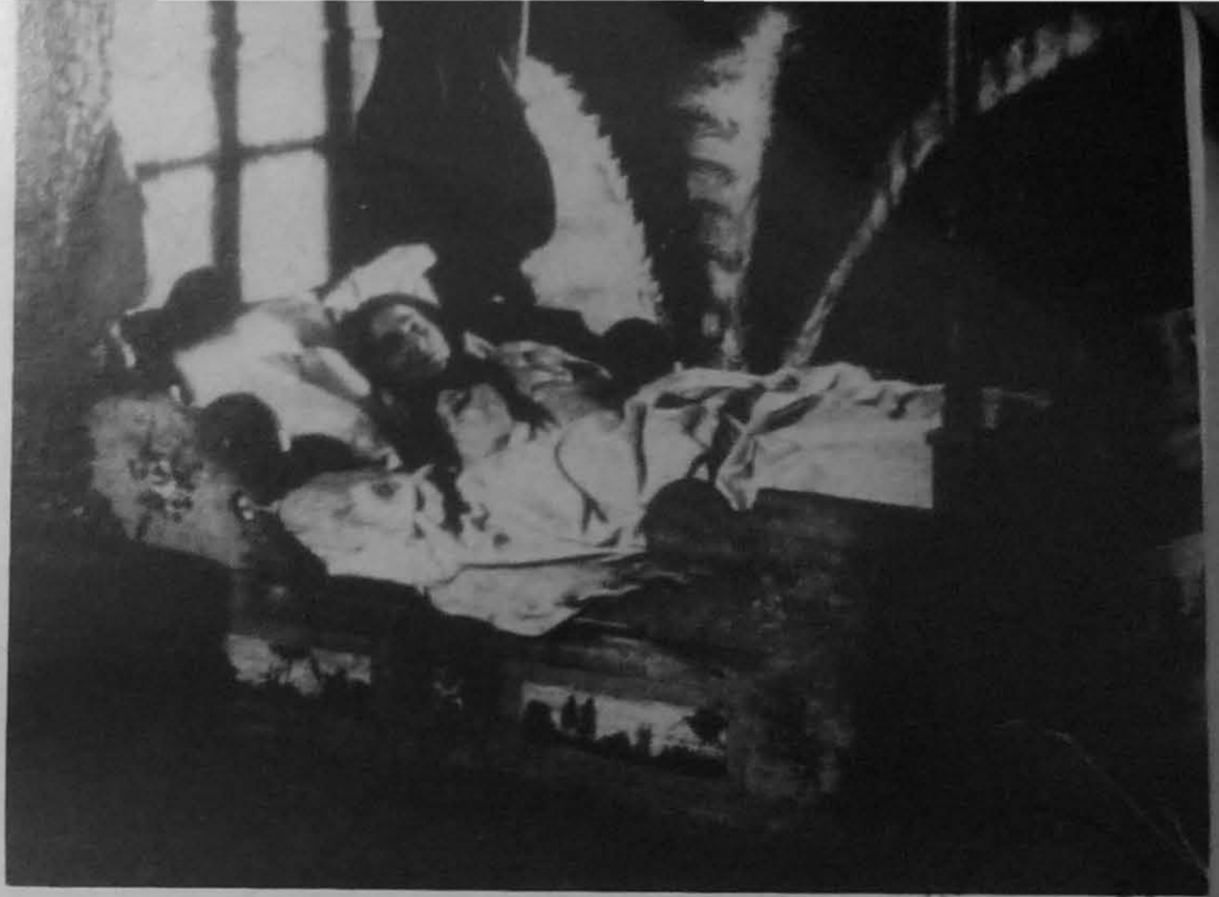
libertinage qui, à l'exemple de son grand ancêtre du XVIIe siècle, ne distingue pas la révolte (politique, métaphysique) de la licence des mœurs. Les deux attitudes chez lui s'imbriquent, comme un peu plus tard dans le surréalisme. Mais le surréalisme est plus franc. D'ores et déjà il dit et prend de l'érotisme ce qui lui convient. Le sexualisme « socialiste » allemand, moins conscient ou hypocrite, se repaît même de ce qu'il rejette, de ce qu'il met objectivement en œuvre, sous couleur de le dénoncer[23 bis].

Ainsi un contenu nouveau est donné à la vieille inquiétude. L'expressionnisme fuyait un réel torturé-torturant dans *le ça* de la psychanalyse; le sexualisme va le fuir — ou chercher à le rejoindre — dans l'éros. Kracauer a clairement défini, pour ce qui est de Pabst, le rapport société-peinture qu'on a pris un peu vite pour engagement politique. Il dit : « Ses trois premiers films freudiens traitent des rapports existants entre les processus sociaux et les processus psychologiques ou, pour être plus précis, entre la désagrégation sociale et les excès de la sexualité. » Mais si le courant « socialiste » de la *Nouvelle Objectivité* — et en peinture (Otto Dix, Georg Groz, Pascin, Frans Masereel) davantage qu'au cinéma — n'échappe pas toujours à un misérabilisme sarcastiquement enjoué, Pabst débouche plus souvent sur la féerie. Féerie noire; c'est alors moins complaisance que complicité, à la Toulouse-Lautrec.

[23 bis] Faisons un exemple de cette confusion, de ces ambitions idéalistes. Le sexologue August Forel, co-président de la Ligue mondiale pour la Réforme sexuelle, exposait ainsi son programme, en 1905 : « Eliminer les sources directes et indirectes des fléaux sexuels et des mœurs qui en découlent, par la lutte contre la ploutocratie, contre les stupéfiants qui corrompent les gènes; contre l'esclavage sexuel de la femme, la superstition mystique, les dogmes religieux, le fanatisme et l'autorité, contre les aberrations pathologiques de l'instinct sexuel, pour la protection de la jeunesse contre la pornographie, pour l'étude et la suppression des dangers qui menacent l'humanité par les races non évoluées. ... Sélection humaine pour obtenir une meilleure qualité des germes humains; réforme pédagogique en matière sexuelle. » Cité par le Dr Herbert Lewandowski, « *Les enfers,* domaine de langue allemande », Pauvert, 1963.

Féerie blanche : le bordel devient l'antichambre de la vraie vie.

Il balance encore dans *Un amour de Jeanne Ney* (1927). C'est qu'il s'agit d'opposer — ainsi déjà dans *La rue sans joie* — l'amour véritable à sa grimace, à ses faux-semblants, la débauche et le vice comme, d'une manière plus générale, le bien au mal, les salauds, bolcheviks ou non, aux purs. Significativement, c'est dans ce film que la magie du clair-obscur intervient le moins souvent. La U.F.A. avait demandé à Pabst un film « à l'américaine » et le cinéma américain, en ce temps-là, n'avait pas encore naturalisé l'expressionnisme de la photo allemande. Les décors naturels, une petite ville de Crimée, les rues de Paris, le parc Montsouris, les intérieurs, ont un caractère objectif, « néo-réaliste » dirions-nous. La chambre borgne d'un hôtel miteux est dénoncée par la cuvette, le broc, le seau hygiénique, la serviette usée. Rien que le jeu lumineux des enseignes : Hôtel, Hôtel, Hôtel, crie déjà l'impureté, la compromission. Les amoureux, chastement, y passent la nuit debout. Mais en face, dans un immeuble bourgeois, une noce sans amour prostitue légalement une mariée en pleurs à un mari répugnant. La satire, la parodie bouffonne des rites sociaux (mariages, enterrements, baptêmes, fiançailles) et, parfois, leur transformation en une inquiétante fête de profanation, est un thème constant de la caricature allemande de ce temps, issue de l'expressionnisme. Un sexe hyperbolique y fait éclater ses revêtements pseudo-sanctifiants et les couples redeviennent des animaux obscènes, mal déguisés en mariés. Pabst reprendra le thème dans *Loulou,* dans *Du haut en bas,* mais, essentiellement, dans l'*Opéra de quat'sous*. La dérision conteste, au nom de la morale et de la liberté, l'intégration de la vie érotique par l'ordre social. Mais en même temps, elle peint la sexualité libre comme une jungle, une prison, un enfer. La canaille intégrale d'*Un amour de Jeanne Ney,* Kalibiew, tente d'embrasser et pelote la jolie nièce de son patron tout en en caressant la fille aveugle,



LE TRÉSOR
avec Ilka Grüning
et Werner Krauss

LA RUE SANS JOIE
Greta Garbo
(Phot. Cinémathèque
Française)

sa fiancée. Pures ou putains, libres ou esclaves, les femmes y sont toujours les victimes de l'homme.

Ce n'est que dans la scène d'orgie, dans la taverne du G.Q.G. tzariste, qui ouvre à une séquence près le film, que Pabst redevient ce myste non encore admis à l'initiation — effrayante, fascinante — qu'il sera toujours. L'orgie est vue dans une glace (double notion de distance et de dédoublement) qu'un objet lancé vient soudain briser. Mais, avec une obstination de vivant, avec la rage de plaisir d'un participant et l'acharnement d'un voyeur, un morceau de miroir demeuré en place continue de regarder la fête. Pour tourner la scène, Pabst eut recours à la méthode même de Stroheim. On sait que les plateaux de Stroheim étaient strictement interdits durant le tournage et qu'on ne sut jamais, en dehors de ce qu'en gardent les prises, ce qui s'y passait. Pabst convoqua des officiers russes émigrés qui apportèrent leurs uniformes. Il fournit la vodka et les filles et il attendit pour filmer. Nous noterons que, à l'inverse de Stroheim, Pabst ne participait pas.

Avec *Les mystères d'une âme* (1926) commence proprement la série freudienne du cinéaste : *Crise* (1928), *Loulou* (1928), *Trois pages d'un journal* (1929). Les deux premiers films sont objectifs, « scientifiques » et on expliqua leur froideur relative par la synthèse — qu'ils réussissaient — d'un film à intrigue et d'un film documentaire. La dimension mythique en est absente, le conformisme social plus grand que jamais justifiant déjà les préventions que les marxistes nourriront à l'endroit de la psychanalyse, accusée de renflouer l'ordre régnant. Mais il ne faut pas creuser profond pour retrouver sous le détachement du spécialiste, les curiosités de l'envoûté, — la concupiscence de la chair derrière la concupiscence de l'esprit. La surimpression a entraîné dans son discrédit *Les Mystères d'une âme,* œuvre novatrice qui atteste, de plus, la volonté chez Pabst d'être d'*avant-garde,* à la pointe de son temps. Incontestablement « à la page », le film — le premier — vulgarise un cas de névrose guérie par un traitement analytique. Le scénario s'entourait de garanties médicales, partant d'une cure effectivement réalisée par Freud, mais on conçoit que son développement l'ait simplifié parfois jusqu'à l'invraisemblance. C'est l'écueil du « miracle », auquel peu de films de ce genre échappent. Pabst recrée les rêves, les évocations mentales, les phantasmes anciens et nouveaux de son patient avec une fidélité à la logique onirique et un sens du symbolisme profondément médités. Son art du montage raffine les enchaînements mais respecte les différentes étapes de l'analyse psychique et de la délivrance. C'est le cousin de l'épouse qui active, par son retour, la folie de jalousie et de meurtre chez le mari. Comme il rentre de Sumatra, l'Inde et sa morale, son architecture de l'éternel retour, de l'éternel recommencement, son fantastique quasi vampirique de l'absorption, de la digestion cosmique, renouent avec l'expressionisme et ses tentations infantiles. Le malade quitte sa femme, se réfugie auprès de sa mère. Sa phobie de tout objet contondant oblige celle-ci à lui couper sa viande qu'il mangera à la cuillère. La jalousie, l'obsession morbide du trio, préoccupe Pabst davantage que les techniques de l'inconscient. La crise pour lui n'est qu'individuelle et il n'est pas question — comme les réalistes le lui reprochent — qu'il voie dans la névrose l'expression d'un malaise social généralisé. Ces obsessions lui dictent d'étonnantes compositions oniriques. Collages, photo-montages, doubles et triples surimpressions font dévier l'étude clinique vers la féerie. Il invente une jungle à la Rousseau (le douanier) qui, anticipant les constructions ouvertes d'un Frank Lloyd Wright, pénètre dans un fascinant bordel digne de *L'Opéra de quat'sous*. Le mauvais goût n'est pas rare, mais plein de force. Un épilogue heureux rend les époux à leur fonction sociale : la procréation. Dans un contre-jour, sur un horizon très bas, à la Dovjenko, un couple agenouillé se courbe sur une frêle pousse tandis que, tout au bord du ciel, dans la partie

supérieure de l'image, une femme couchée sur des coussins-plans nuées et des corbeilles de pommes tient un bébé nu debout contre son sexe. Maladie et guérison, tentation et équilibre. C'est la formule qui réconcilie l'anarchisme de Pabst avec sa moralité finalement conformiste.

Crise (1928) recommence cette irruption des désordres du sexe au sein de l'ordre bourgeois. Une épouse (Brigitte Helm) qui aime son riche mari, n'a jamais songé à le tromper mais se sent délaissée, traverse une crise de sensualité et d'indépendance. La jalousie — plaie et couteau — verse son sel et son piment sur les blessures du cœur. La « trahison » y est vécue comme épreuve initiatique, dépassement de la satiété, de l'habitude, transgression quasi religieuse des tabous, sociaux certes, mais profondément intériorisés. L'exaltation érotique y met Brigitte Helm comme en état de transes. Ainsi, pour « décider » son mari qui la trouve avec un autre homme, se déshabille-t-elle devant eux. Cette ardeur, on s'en doute, la conduit dans une boîte de nuit où Pabst pourra recréer sa « fête ». Là, un pantin inaugure la suite de mannequins et de marionnettes qui, venus de l'expressionnisme, jalonnent la plupart des œuvres de Pabst. Etendu à terre parmi les couples, ce « voyeur qui semble observer l'orgie d'un œil froid et vaguement sarcastique », réunit en lui les deux postulations pabstiennes : l'exaltation de l'éros et sa condamnation. A la fois vivant et inerte, il résume de façon concrète la dialectique de l'éros-thanatos. Dans son « état de paralysie », ainsi que dirait Kracauer, il peut vraiment « incarner l'esprit de la décomposition ». Le féminisme pabstien est, cette fois, si discrètement implicite, que la critique de gauche reprocha au film ses positions réactionnaires. La société, l'institution, qui font la femme mineure, esclave de son mari, qui l'obligent à chercher sa liberté et son équilibre sexuel dans des liaisons dégradantes, n'y sont jamais mises en cause. Pourquoi Pabst ne lui faisait-il pas trouver son indépendance dans le travail ?

Griefs déplacés si, la situation faite au couple étant ce qu'elle était, les inventions sado-masochistes de l'amour fascinaient seules le cinéaste.

Loulou (1928) est né de la synthèse de deux drames de Wedekind : *Erdgeist* (Esprit de la terre), écrit en 1893, et *La Boîte de Pandore*, qui vint le compléter en 1901. Le premier retraçait la carrière de Lulu-Nelly-Eva-Mignon aux quatre maris, jusqu'à la mort du quatrième, le Docteur Schoen. Le second relatait sa déchéance : prison, exode, tripots, prostitution, jusqu'à son meurtre par Jack l'Eventreur. « *Lulu* est la pièce de la femme telle qu'on la voyait au début du XXe siècle. C'était l'époque où, de tout ce qui aurait été éternel, ne subsistait plus que l'éternel féminin. *Lulu* est la femme en soi; elle est la protestation de la vie contre une morale devenue immorale[24]. » En 1928, la morale changeait déjà — mal — mais Pabst tenait autant, sinon plus, au mythe érotique qu'à la protestation. Wedekind avait bâti sa violence expressionniste sur un mélange de cirque, de grand-guignol et de mélo. S'il forçait le trait et grossissait le cri, s'il renchérissait sur la régularité mécanique de sa fatalité, c'était déjà comme Brecht plus tard, afin d'imposer l'idée d'abord, le sarcasme et la réflexion. Son humour qui devait « faire rire au besoin dans la noirceur », (P. J. Jouve — *ibid.*) est absolument étranger au cinéaste. Comme il adviendra encore avec l'*Opéra de quat'sous* (et avec l'*Atlantide*), c'est la féerie, le romantisme noir, qui dans le film l'emportent. Il faut tout prendre au sérieux. Subir. A un poète fasciné, comment demander le recul et la distance ?

« Le désir ne trompe pas. Elle est bien de la race. Car c'est une race sur la terre, une race qui ne se retourne pas, qui ne souffre pas, qui n'aime pas, qui ne tombe pas malade; une race de diamant qui coupe la race des vitres. » (Cocteau, *Le grand écart*). Pabst débarrassa sa créature des arrière-plans métaphysiques devant lesquels Wedekind la faisait se détacher : l'amour comme volonté de puissance, comme lutte des sexes, et pourquoi non ?, comme lutte des classes. Il en fit une force-femme aux yeux d'enfant, un instinct qui va — innocent ou criminel — aveugle ou conscient de sa fin, qui dira ? Du jugement de Cocteau, qui ne parle pas d'elle mais de quelqu'un de sa « race », un seul trait est à réfuter : « qui n'aime pas ». Loulou ne sait qu'aimer. Mais elle choisit. Elle ne se vend pas. Elle ne se prostitue pas. Elle se veut un être libre, non un objet dont les autres disposeront. Au féminisme « souffrant » des films précédents et suivants, *Loulou*, avec *Trois pages d'un journal*, Louise Brooks donc, oppose un féminisme agressivement triomphant mais *juste*, aussi insoucieux d'impérialisme que de tyrannie. Au fond de la détresse, elle consent encore, avec Jack l'Eventreur, à l'amour pour rien. C'est bien la forme suicidaire de l'éros-thanatos.

Sur la scène, sa mort éclate comme, dans un attentat, l'explosion d'une bombe. Restent la stupeur, l'impuissance ou la révolte. Chez Pabst, la fin de Loulou est presque une communion, douce et effrayante — « Je te frapperai sans colère et sans haine, comme un boucher » — l'acquiescement à un nirvana qui n'est pas la mort. Au plan du style, la démarche sentimentale de Pabst, du réalisme au fantastique, se fait explicite. Le film commence dans un climat serein, lumineux, « véridique », et pourtant plein déjà de suggestions mystérieuses. Les rapports des personnages entre eux sont mal définis et instables, leurs réactions, imprévisibles. Un « suspense » *quotidien* aiguise l'atmosphère, un même air emplit et unifie extérieurs et intérieurs dans une sorte de bonheur palpable qui peut faire songer à l'équilibre rare de *Boudu sauvé des eaux*. Avec l'activité théâtrale de Loulou, sa vie mondaine, ses noces, la palette de Pabst se fait scintillante. La soie, la perle, la nacre, semblent devenir les matières vivantes, charnelles, de cet univers rayonnant. La volupté est impressionniste, comme le bonheur, et les Russes, et Stroheim et Pabst avant Sternberg, et Renoir, ne l'oublieront pas. A partir du jugement de Loulou et de sa fuite, l'expressionnisme l'emporte. L'air redevient poisseux, ténébreux, lourd de parfums et de l'odeur de la femme. L'espace se referme, les monstres se mettent à pulluler. Le jour et l'ombre deviennent ambigus. Le cocon, le berceau de la fin et du commencement se font attirants comme un gouffre; la grande mer de l'être commence de phosphorer[25].

---

[24] Clara Malraux, *Théâtre Vivant-Athénée*, cahier n° 1, automne 1962.

Le clair-obscur peut servir aussi bien l'expressionnisme que l'impressionnisme. Les miroirs, les fumées, les vitres, les reflets, les lumières brisées, les ombres portées — claires — assument matériellement cette dialectique de l'im- à l'ex-pressionnisme, du mystère, de l'effroi, du vertige, à la jubilation, aux débordements mousseux de l'écume, au poudroiement de confetti du désir. La lumière stimule également l'opacité pénétrable de la profondeur et la transparence infranchissable de la superficie. Elle est leur lieu de tangence. La poudre de riz que Loulou, dans sa fureur érotique, souffle au visage du vieux costumier qui la talonne, prépare cet autre visage enfariné de pantin cassé que montrera le Dr Schoen sur le seuil de la mort. Dans ce poème ébloui à la gloire de l'éros, Pabst ne peut pourtant se retenir de quelques refus. Ainsi la comtesse Anna Geschvitz, amoureuse de Loulou, n'est jamais ridicule mais elle est laide et mal payée de retour. En ce retrait, Pabst peut apaiser son vieux moralisme. Et lorsqu'elle se décide, non sans répugnance, à se donner à Rodrigo pour sauver la liberté de Loulou, on voit ce même masque de « squelette » qui s'imposera au visage du lieutenant de *Westfront 18* lorsqu'il devient fou parmi les cadavres, imprégner un moment celui de la lesbienne. Jusque dans l'enthousiasme, l'incertitude de Pabst ne se dément pas.

Ce pessimisme s'oublierait pourtant dans *Trois pages d'un Journal* (1929) où Louise Brooks incarne une Loulou moins fantastique, et victorieuse jusqu'au bout, mais au prix d'une reddition, d'un pacte avec le Système. Rejetée, écrasée par la société alors qu'elle est innocente et pure, la prostitution sera le tremplin, l'instrument de sa ré-intégration. La fille perdue deviendra comtesse, la pensionnaire d'une maison de correction, dame patronnesse de ce même établissement! Puisque sa victoire est totale, le fantastique expressionniste est pratiquement banni du film. Celui-ci suit la même démarche que *Loulou* : du réalisme objectif à peine touché de féerie noire (la pharmacie), ou empreint d'horreur sociale (la maison de redressement), il passe à la féerie blanche — impressionniste — du bordel et de la boîte de nuit. Mais au lieu de finir dans l'expressionnisme, il revient au réel quotidien. Le film met en jeu toute la magie du cinéma muet, alors à sa plénitude. Le monde y est vécu par pans, sans communication entre eux. Le réel s'y livre intensément grâce à une profondeur de champ quasi constante. Un air, qu'il nous semble reconnaître, sans poids ni épaisseur propres mais doué d'une « présence » familière, donne à cette aventure sa vraie dimension d'enfance : la découverte, dans la dépendance mais sans peur, de tous les aspects d'un monde où la merveille voisine avec l'ignominie. *Trois pages d'un Journal* transpose ainsi au blanc, la parabole noire de l'expressionnisme. Il ramène à l'expérience véridique de l'enfance, de l'adolescence, la rêverie passablement entachée d'infantilisme que constitue la poursuite du fantastique social.

---

[25] *Illustration* : Loulou, heureuse, s'est assise sur les genoux de Jack-l'Eventreur. Elle fouille sa veste, y trouve le gui et la bougie de Noël. *Légère contre-plongée* : Elle allume la bougie, la fixe à la table, la contemple intensément. *Plongée* : Le couteau sur la table, brillant des feux de la bougie. *Légère contre-plongée* : Dans le même cadre, la lame et la bougie. — La bougie et sa flamme est comme une lame dressée. Dans la main de Jack la lame flamboyante est comme une bougie debout. Au-delà de toute symbolique, mort et vie coïncident, concrètement, selon la même direction verticale. « Il est difficile de dire si l'objet du désir est l'incandescence de la vie ou de la mort. L'incandescence de la vie a le sens de la mort, la mort celui d'une incandescence de la vie. » Georges Bataille, *L'Erotisme*, Plon, 1964. (Voir également la note de la page 58.)

Les structures du mélodrame règnent ici davantage encore que dans *Loulou,* avec une agressivité, une démesure et un impérialisme si triomphants qu'ils donnent à penser, comme chez le Buñuel des films mexicains — *Suzanna la perverse, El* — que Pabst fait de l'antimélo. Borde et Buache, en tout cas, l'entendent ainsi : « La confusion systématique des valeurs est à son comble. Les catégories morales qui sont la chair vive du mélo ont cessé d'avoir une signification. Pabst accumule les notations anarchisantes et *Trois pages* ressemble fort à un jeu de massacre. » (*op. cit.*). Massacre d'autant plus percutant que toute l'Allemagne sociale de 1929 est présente, réalistement, dans le film. Pourtant, et cela reste vrai de Buñuel, cette destruction d'un genre ne sort pas du genre; elle demeure du mélo. C'est le fait important : Pabst adopte les contrastes, les retournements typiques du genre (les premiers seront les derniers, les humiliés reviendront bafouer leurs oppresseurs, les triomphants imploreront leurs victimes) pour leur valeur propre; il cultive les rencontres et les situations du mélo (le pauvre et le riche, la fille perdue et son père, la belle-fille riche et sa belle-mère ruinée, la putain et le comte) pour elles-mêmes, pour le grincement, le pathétique, le trouble, l'ambiguïté, le feu poétique qui sont en elles et qu'il peut vivre, *en les exaltant,* dans le sarcasme. Le mélodrame est ici, comme dans le reste de son œuvre, un équivalent du collage surréaliste, son « cadavre exquis » personnel. Ce qui, bien entendu, n'interdit pas la satire, au contraire. Reste que l'héroïne de *Trois pages d'un Journal,* trouvé le bordel-paradis de l'amour éprouve, incompréhensiblement, le besoin d'en sortir, fût-ce par le mariage bourgeois avec un vieux comte. Est-ce à dire — anarchisme — que le « monde »

est encore le bordel (mais aussi heureux ?) ou qu'on se lasse des meilleures choses et qu'on finit par prendre au sérieux le jeu des valeurs régnantes ? Ou qu'il faut savoir s'oublier — socialisme — pour aller au secours des autres encore dans la misère, le rang de comtesse offrant à Thymiane de puissants moyens d'intervention ? Il est vrai que le dénouement initialement prévu faisait l'héroïne hériter d'un bordel de luxe en Afrique. Une fois de plus, et ici après la plus grande rigueur, Pabst laisse percer ses contradictions.

La trilogie sociale •

Quatre de l'infanterie (1930), le plus réaliste des films de Pabst suivant l'opinion générale, s'installe d'emblée dans le fantastique. Mais c'est un fantastique *vrai.* Le réel y atteint à une si épouvantable démesure qu'il touche au mythe, excédant chez l'individu les possibilités raisonnables de l'appréhender, de le penser dans ses justes proportions. Pabst, par ailleurs, n'a point fait la guerre de 1914 et, comme la plupart d'entre nous, c'est à partir de sa mythologie, du folklore ancien-combattant, qu'il est contraint de l'imaginer, qu'il l'invente. Ce qui peut expliquer aussi bien la structure dé-dramatisée de son film — composé comme une suite de « tableaux »[26] — que la curieuse dialectique qui en gouverne le style. La quête d'un climat de légende s'y poursuit, en effet, avec un parti pris d'objectivité si radical que, la plupart du temps, il débouche dans l'abstraction.

Pabst nous attache, d'une manière « chorale », à quatre fantassins plongés comme des rats dans la guerre de positions. Le monde reclus de l'expressionnisme se retrouve — réalistement — dans cet espace que limitent de toutes parts les tranchées, les barbelés, les ruines, la menace permanente de la mort. L'horizon sans profondeur est toujours bouché : gaz ou brouillard. S'il s'ouvre, une fois, c'est pour laisser passer les chars et les troupes françaises donnant l'assaut. Il s'était ouvert une fois déjà pour que le permissionnaire Karl pût aller retrouver les siens. A la photo toujours élaborée, lourde de détresse, d'atmosphère « mythique », succède alors une photo absolument réaliste, sans effets, « à l'italienne » disons une fois de plus. Encore une file d'attente de ménagères devant une boucherie, encore un boucher corrompu-corrupteur que Karl trouvait au lit avec sa femme. Les combattants, désocialisés, simplifiés par la guerre, forment une race fraternelle qui ne se reconnaît qu'au front. Cette coupure, tenue pour définitive — elle est aussi dans *A l'Ouest rien de nouveau* — achève de fermer le cercle de l'univers-tombeau. « Une réalité épouvantable est inséparable du halo dont l'environne notre imagination », note Kracauer. Et encore : « Dans tout le film, la guerre est davantage vécue que représentée. » Entendons que Pabst, impuissant ici à susciter le réel dans sa nudité, tente de le retrouver dans le fantastique, par un recours à l'expressionnisme. Plus que la guerre, c'est le cauchemar de la guerre qu'il peint. Sa vision est celle d'un homme généreux de l'arrière, doublé d'un polémiste. « L'horreur ne peut être aussi horrible vue réellement que l'horreur suggérée par l'ombre. » Ce point de vue de Belà Balàzs peut se discuter; il est en tout cas celui du Pabst de *Westfront 18*.

---

[26] S'y retrouvent tous les thèmes « obligés », et seulement ceux-là, de la littérature et du cinéma de guerre : l'effondrement de l'abri, l'hôpital dans la cathédrale éventrée, la soupe, le théâtre aux armées, les croix de bois, la permission, la trahison de l'épouse, distribués en *rubriques* comme, — rencontre non paradoxale — dans *Les Carabiniers* de J.-L. Godard.

Pourtant Pabst soumet l'atroce au registre du banal et du quotidien. Un menuisier, tout un atelier, fabriquent machinalement de hauts tas de croix de bois. L'église éventrée qui sert d'hôpital résonne de chants déments, de cris, d'échos, comme une gare. La représentation du théâtre aux armées, malgré l'appel érotique des cuisses entrevues d'une danseuse, n'est ni une fête ni un événement. Les amours de l'étudiant avec Yvette, la petite Française, ont quelque chose de subi, de chétif, de triste et d'éteint qui les dissout dans la grisaille générale de la guerre, alors qu'elles devraient, peu ou prou, l'illuminer. La permission de Karl elle-même coule comme un mauvais rêve[27]. Le style de Pabst réalise la synthèse de l'amplification terrifiante et de la distance, de la froideur et de la frénésie. Vie et mort, vie dans la mort. Contrairement à un Milestone *(A l'Ouest, rien de nouveau)*, à un Renoir *(La grande illusion)*, Pabst est, dans ce film, toujours extérieur à tout ce qu'il montre. Ce témoin observe depuis une autre planète. Même le pathétique (les mains des mourants, français, allemands, qui se joignent au dernier plan), même le tragique (la main du cadavre englouti de l'étudiant, qui émerge seule de la boue) chez lui sont glacés. L'obscurité, la crasse, la boue, le sang, la faim, le désir, la souffrance, sont par lui dépouillés de leur épaisseur charnelle, de leur matérialité, de leur pâte humaine. C'est le moraliste qui parle, non le réaliste. C'est la guerre — abstraitement — qui hurle et non ses victimes. Cette abstraction se vérifie particulièrement bien dans cette scène où l'étudiant, sa mission accomplie auprès du P. C., reçoit clandestinement d'une ordonnance une ration dérobée au repas des officiers — (discret coup de patte à la hiérarchie). Pabst ne retient que l'abaissement de l'homme par la guerre. Le jeune soldat dévore gloutonnement, bestialement, la nourriture, dans une grande et animale concentration. L'homme, en lui, est avili *dans sa mécanique*. Il n'achève pas sa portion. Il n'exprime aucun plaisir, seulement sa reconnaissance, sa gratitude. Le sourire fraternel de l'ordonnance qui, attendri, le regarde manger, introduit de l'humanité dans leur rapport mutuel (la fraternité) mais non dans *le fait*. Nous sommes loin de ce « chant profond » que constitue la mangeaille dans *A l'Ouest rien de nouveau* — chez Remarque comme chez Milestone —, dans *La grande Illusion*, loin de ces bonheurs élémentaires que les privations et la peur de la mort avaient développés chez les combattants de tous âges, voluptés enfantines, innocentes, dont leurs souvenirs ne manquent pas, nostalgiquement, de faire état.

---

[27] Dans cet épisode toutefois, les êtres qui s'affrontent, en des scènes quasi muettes, ont un poids de chair, de vie, singulièrement vibrant. Est-ce parce que Pabst se retrouve ici sur son terrain d'élection ?

Quoi qu'on en ait dit, Pabst n'a pas du tout renoncé dans ce film à l'esthétisme. On peut même juger que les cadavres, les arbres brisés, les casques et les masques, les sacs de terre et les ruines, composent dans de savants clairs-obscurs des « natures mortes » d'une beauté déplacée. Mais l'art de Pabst réussit, à force d'abstraction, de distance et de passivité, à les mettre au compte de la guerre même. C'est la guerre qui forge « objectivement » cette beauté monstrueuse comme une dérision ultime[27 bis]. Ainsi le point de vue de Sirius lui-même est-il moralement récupéré. Dans cette *passion* incompréhensible que les hommes subissent — par la faute de qui ? de quelle fatalité ? — la tragédie redevient, selon la belle définition d'Hubert Gignoux, « une comédie pour les dieux ». Les observations que Guido Aristarco fait sur le livre de Remarque (dans *I sentieri della gloria*) sont également valables pour le film de Pabst : *A l'Ouest rien de nouveau* traite (en 1929) de la guerre, en dehors de tout contexte actuel. Il ignore la montée de l'hitlérisme, le socialisme soviétique, la révolution manquée en Allemagne et en Hongrie. Il n'est que le chant — individuel — *d'un désespoir* et, par-delà son pacifisme, indubitable mais abstrait, un acquiescement agnostique à l'irrationnel : « La vie qui m'a conduit jusque-là est encore présente dans mes mains et dans mes yeux. En étais-je le maître ? je l'ignore; mais tant qu'elle est là elle cherchera sa route, avec ou sans le consentement de cette force qui est en moi et qui dit *je* » (E.-M. Remarque).

Le parti de distance que Pabst soutient à la limite, explique l'accueil contradictoire qu'on a pu faire au film. Signalons-en deux manifestations extrêmes. « Parce que dans *Westfront 18*, il n'y a aucun tragique intérieur, aucune révolte véritable, mais un asservissement au réel, je ne pouvais m'empêcher de penser à une publicité pour la guerre » dit Eugène Dabit. Et René Trintzius : « On n'a pas compris, généralement, la portée de cette abdication devant la puissance du mal (...) Nous sommes loin du réalisme d'*A l'Ouest rien de nouveau*. *Quatre de l'infanterie* a la force d'une large symphonie de la douleur. Il désarme les cœurs sans s'occuper des cerveaux[28] (*sic*). »

Dans cette « phénoménologie de la crise sociale de la guerre et de l'après-guerre » (Guerrini) que constitue la trilogie « engagée » de Pabst, *Kameradschaft* (1931) occupe une position privilégiée; l'auteur s'y départ en effet pour l'essentiel, de son ordinaire objectivité. *La Tragédie de la Mine* est le seul de ses ouvrages sociaux qui fasse apparaître la lutte des classes comme moteur de l'histoire. Cette lutte y est d'ailleurs dépeinte selon la manière soviétique, mais avec une parfaite discrétion : « autorités » saisies en contre-plongée sur le sommet d'un escalier, mineurs sur les marches inférieures, pris en plongée; officiels rigides et guindés aux gestes symétriques. Fort subtilement, Pabst commence par montrer l'existence des frontières dans les esprits et les cœurs. Deux gamins qui jouaient aux billes se querellent devant deux douaniers. Au bal, les filles françaises supportent mal les amabilités des Allemands. Lorsqu'il voit, penché sur lui,

---

[27 bis] Mais le plus bel exemple de ce sarcasme tragique (en même temps que de *matériel plastique*) se trouve vers la fin de *l'Atlantide* quand les amants, mourants de soif, hagards, se traînent au bord d'un puits asséché où un filet de sable *coule* interminablement, comme une parodie de source.

[28] *Revue du Cinéma*, n° 22, Enquête « Le cinéma et la guerre », mai 1931.

le groin du masque à gaz d'un Allemand, le mineur français croit se retrouver à la guerre et essaie d'étrangler son sauveteur. Puis comme d'elles-mêmes, ces frontières se matérialisent, revêtant leur signification politique. Une grille ferme la galerie où, par huit cents mètres de fond, trois mineurs allemands tentent d'approcher leurs camarades français emmurés, — et elle sera officiellement rescellée au dénouement. Une grille défendue par la police, en attendant qu'on décide de faire appel à la troupe, sépare les mineurs — otages de leur patronat et de leur direction — de la foule de leurs parents et amis.

Mais que le régime capitaliste soit complice des systèmes sociaux et des nationalismes, Pabst le suggère davantage qu'il ne l'approfondit. Ce qui ressort de son film, c'est que « les mineurs n'ont qu'un seul ennemi : le gaz » comme il ressortait de *Westfront 18* que les hommes n'ont qu'un ennemi : la guerre. Le grisou étant un fléau naturel, devrait-on en conclure qu'il en est de même de la guerre ? Aussi bien, de *Kameradschaft* et de *Westfront 18,* c'est le premier, — film de paix — qui s'apparente le plus à *La Grande Illusion* (1937). Comme le film de Renoir, *La Tragédie de la mine* soulève les problèmes de classes; avec plus de rigueur encore, elle recrée une communauté fraternelle par-dessus les frontières, à l'intérieur de la classe et, comme lui, elle oppose à cette première victoire un constat empreint d'amertume : les conventions nationales — irréalistement tenues, d'ailleurs, pour pures abstractions — continuent de diviser les peuples. Gabin-Maréchal ne disait-il pas à Dalio-Rosenthal, en guise d'adieu : « Il faut bien la finir c'te putain de guerre! » Autre ressemblance : *La Grande Illusion* a emprunté au film de Pabst sa pluralité des langues. Mais où Renoir joue pathétiquement de leur contrepoint, Pabst se tient au fait objectif de la rencontre sonore. Cette même objectivité justifie la séquence fameuse de l'hallucination du mineur asphyxié qu'on accuse souvent de pécher par insistance. Il était certes inutile à la puissance de la scène — du moins de son début — qu'on vît effectivement les images de guerre dans lesquelles le mineur se croit replongé. Mais c'est ici comme dans la séquence des abattoirs de *La Grève* (1923); le présent ne prend sa véritable dimension que dans la réalité parallèle que ce montage-des-attractions restitue.

Une fois encore, Pabst articule son film en fonction du clair et de l'obscur, du réalisme quasi documentaire et de l'expressionnisme. Les scènes d'extérieurs ont été tournées en décors réels avec la figuration des habitants du pays minier de Lens, les scènes de fond, en studio, dans une mine reconstruite avec des blocs de vrai charbon. Un rapport dialectique s'établit entre le jour et la vie, l'obscurité et la mort, la solidarité étant des deux domaines. Significativement, à la fin, le film effectue un double retour : à la lumière du jour, c'est la fête-meeting des mineurs français reconduisant leurs sauveteurs à la frontière; à la profondeur ténébreuse : c'est la cérémonie de remise en place de la grille-frontière : « Tout est en ordre. Il faut de l'ordre. » Mais le fantastique — à l'égal de la fraternité — est partout. Au fond, le chaos et l'ombre de la mort dénaturent toute perception. Dehors, l'angoisse vide les décors, les fait exsangues, comme si leur charge humaine s'en retirait soudain. Une lumière de fin du monde, quasi mythique, celle même qu'on voit à toutes les compositions historiques du Poussin, raréfie l'atmosphère mais la rend plus blanche encore quand, chez Poussin, elle tourne à la pluie de cendres brunes. C'est dire que l'expressionnisme transfiguré envahit jusqu'au réalisme. D'étranges images y travaillent. Ainsi ce chapelier sur le seuil de son négoce, qui voit, impassible, le torrent humain se ruer vers la mine et dont l'inertie est redoublée par celle de son mannequin en devanture. La foule se reflète, courant, dans la glace de la vitrine. (Sarcasme muet ? Témoin ou accusateur ? Dérision d'une fatalité réelle ?) Ainsi ce gigantesque vestiaire où les mineurs allemands pendent leur tenue de labeur et dépendent leur costume de surface. Il apparaît comme un énorme gibet, qui multiplie par mille les pendus de chez Peachum (dans *L'Opéra de quat' sous*), qui retentit, dantesquement, comme l'antichambre babylonienne d'un four crématoire nazi. La suggestion se prolonge sur les scènes de douches, où la vapeur, l'écume de savon, la noirceur comme indélébile des corps huilés, annoncent un *enfer* ou, tout au moins, sa frontière : quelque Styx, provisoirement franchissable dans les deux sens.

Kameradschaft ne peint pas seulement le combat des mineurs pour l'Internationale ouvrière. Il traduit aussi l'emprise tenace d'un travail accepté-regretté, l'ambivalence d'une vocation imposée, d'une destinée élue. *Le Trésor,* déjà, n'était-ce pas une tragédie de la mine ? Transposée de l'amour au travail, s'impose à nouveau la dialectique éros-thanatos, bonheur-malheur. C'est le fond, la nuit, qui provoquent la générosité, la fidélité, la lumière, à la surface. Comme l'expressionnisme consent au gouffre, le mineur « né des entrailles de la terre » (Jean Vidal), obscurément accepte la mère-mine, se lie au grand ventre du Monde-Chaos.

Entre *Westfront 18* et *Kameradschaft,* il y eut une pause : la parenthèse d'une comédie — *Skandal um Eva* (1930) — que vint fermer *L'Opéra de quat' sous* (1931). Mais doit-on considérer *Die Dreigroschenoper* comme étant à l'intérieur de la parenthèse ? Le débat est suffisamment ambigu pour demeurer ouvert.

Présentant l'enregistrement phonographique de sa pièce, en 1930, Brecht écrivait : « Cet opéra pour mendiants, conçu dans un esprit de splendeur et de luxe[29] comme seuls des mendiants pouvaient l'imaginer, devait être représenté de façon suffisamment économique pour que le prix des places soit à la portée des mendiants eux-mêmes. C'est pourquoi il fut appelé *L'Opéra de quat' sous.* » *Die Dreigroschenoper* n'est donc pas seulement un opéra de mendiants (l'opéra des gueux), il est d'abord un opéra *pour* mendiants. Et sa représentation devrait commencer par une description de son public de gueux, comme l'*Henry V* de Laurence Olivier débute dans la cour puis les coulisses du théâtre du Globe. (Peter Brook y a songé pour son *Beggar's opera*). Cette précision est capitale : elle entraîne un certain nombre de conséquences qui ont pour résultat de bouleverser le rapport spectacle-spectateur et l'inverse. Opéra pour mendiants : la salle s'emplit de mendiants. Les bourgeois, vous et moi inclus, qui vont au théâtre chercher ce qu'ils s'attendent à y trouver (Brecht *dixit*) et, dans ce cas précis, ne l'y trouvent que partiellement, sont tenus de s'identifier aux gueux (de la salle supposée) et de s'arranger de deux visions concurrentes du monde. Théâtre de gueux rêvé par des gueux, *L'Opéra de quat' sous* constitue de ce fait l'une de ces machines à miroirs où le théâtre se joue sur le théâtre et dont il semble que la conception épique de Brecht ne puisse se passer puisqu'elle trouve le distanciement dans cette exponenciation même. Les mendiants se donnent un théâtre de mendiants comme dans *Les Verts Pâturages* les Noirs se donnaient une Bible noire, comme dans les *Vieilles légendes tchèques,* les marionnettes de Trnka se donnent un théâtre de marionnettes (à fils), comme chez Jean Genêt *Les Bonnes* se donnent une comédie de bonnes, et *Les Nègres,* une comédie de nègres.

La pièce ne voulait pas traiter d'un sujet parmi mille autres. Elle ne prétendait pas offrir une excursion dans un univers pittoresque et fascinant seulement parce qu'il est différent du nôtre (ce qu'elle fit entre les mains de Pabst). Son univers devait être le nôtre, tel qu'il est vu et vécu par ceux qu'il écrase. L'épique brechtienne — laquelle se cherchait encore — aurait dû imposer sa distanciation au travers, paradoxalement, d'une double identification (avec le milieu, avec la société des « héros » comme public, — avec les « héros » comme spectateur privé) et en jouant des grincements moraux qu'une situation aussi inconfortable ne pouvait manquer d'éveiller. Mais, on le sait, *L'Opéra de quat' sous* sur la scène, fut loin de remplir l'intégrité de ce programme. Les spectateurs, éblouis, roulés dans un tourbillon de coups de théâtre, de feux d'artifice, de « songs », de parodies, d'adresses au public, cédaient au lyrisme bien plus qu'à la réflexion. Par-delà le sarcasme, ils reconstituaient (avant Pabst) la magie. Conscient des limites de son œuvre, Brecht songea à « aggraver » son scénario[29 bis]. Ni la *Nero-Film,* firme productrice, qui voulait exploiter le succès de la pièce telle quelle, ni Pabst (à qui le romantisme convenait sans doute plus que la révolution) ne furent d'accord. Ils se réfugièrent derrière l'habituelle jurisprudence et le respect des contrats. Brecht perdit un procès passionné.

---

[29] Bernard Dort remarque, à propos du théâtre de Brecht *en général* : « C'est d'ailleurs un des paradoxes brechtiens : pour nous montrer la misère et la privation, ce théâtre a besoin d'un grand luxe figuratif. » *Les Temps Modernes,* n° 171, juin 1960.

De ce « spectacle-piège » (B. Dort) que son auteur avait voulu essentiellement politique et qui, malgré lui, versait dans le charme et la désinvolture, Pabst a fait une étrange féerie, où le désespoir même ajoute à la merveille sa « gorgée de poison ». « Sous peine de dire des banalités qui desserviraient ce chef-d'œuvre, il faut se résigner à voir dans *L'Opéra de quat' sous* un film avant tout poétique où la satire, si éloquente qu'elle puisse être, ne porte pas parce que ce monde de clochards, de putains et de voleurs est extrêmement sympathique... Plus qu'un film ironique, c'est un film humoristique qui dépasse le plan du moral et du social pour ériger l'humour en absolu[30]. » Ce jugement, fort exact dans l'ensemble, n'est démenti que sur trois points où les obsessions ambivalentes de l'expressionnisme trouent la trame lyrique. Il s'agit de la dérision de la misère humaine, chez Peachum, — humiliée à la fois dans sa simulation et dans son exploitation — de la révolte mythique, compensatrice, de Jenny, de la marche lente, inexorable mais *aveugle,* des exploités, pour laquelle les faux — pas si faux — ont mobilisé les vrais et où une mascarade se voit, comme en rêve, changée en une manifestation authentique. L'agressivité alors est si violente que l'homme se trouve atteint par-delà le bourgeois, l'être social par-delà la forme présente de la société. Les éclats de rire d'Antonin Artaud grimé en infirme et constatant dans un miroir la perfection de son personnage, résonnent avec une intensité proprement satanique ou, si l'on préfère, découvrent soudain des abîmes insoupçonnés d'inhumanité. Privés de leur dimension didactique, discursive, réflexive, les sarcasmes sombrent dans la pure négativité. Pabst finit par s'en prendre à toute convention quelle qu'elle soit : conventions du langage et du geste amoureux, du langage officiel (politique ou business), du rituel social (politesse, charité, mariage, famille, religion, couronnement), du combat politique (agitation, mots d'ordre, meeting). La destruction s'exerce en profondeur, au-delà de tout objectif déterminé, au service d'une nappe souterraine, indifférenciée, de sentiment et de libido, de l'inconscient jungien si l'on veut, ou de l'au-delà surréaliste.

L'Opéra de quat' sous, dit excellemment Glauco Viazzi, semble naître d'une contamination du *Maudit* par *L'Affaire est dans le sac.* La définition est heureuse, qui met en jeu la triple inspiration expressionniste, surréaliste, anarchiste. On n'oubliera pas, toutefois, que des deux films cités en référence, le premier est

---

[29 bis] Ce scénario de Brecht (*La Bosse*) contient toutes les « trahisons » de la pièce qu'on impute généralement à Pabst et, notamment : la continuité dramatique, la mise en situation des songs, la marche de la misère (rêvée par Brown), l'acquisition de la banque par Polly.

[30] « Le Fondu enchaîné » (R. K.), *L'Echo d'Alger,* 29 novembre 1951.

contemporain de l'œuvre de Pabst, le second lui est postérieur. Les blasphèmes les plus grinçants, les plus atroces, n'enlèvent rien au romantisme; ils lui ajoutent au contraire. La révolte se récupère (ainsi en alla-t-il pour Dada, le Surréalisme, la morale « absurde ») comme une permission illimitée d'expansion, d'adhésion : « J'ai compris qu'au cœur de ma révolte dormait un consentement » (Camus). Car la beauté du monde est la plus forte, que tous les moyens du cinéaste conspirent encore à exalter. Pas une image qui ne soit admirable de vie, de rythme, de force expressive, de concision, de richesse picturale. On se croit entré, fabuleusement, dans l'univers plastique de Degas, de Manet, de Toulouse-Lautrec. « Plus qu'un film, c'est un caprice à la manière de Callot, de Goya ou de Villon, une nouvelle satirique et gouailleuse d'une poésie patibulaire » (Alexandre Arnoux).

Comme dans *Trois pages d'un journal* le même air heureux animait les rues et les intérieurs, ici, une même brume, une même impalpable poussière de lumière circule aussi bien dehors que dedans et fait l'unité physique, atmosphérique, de ce monde tout entier ré-inventé. Andrei Andreiev, qui avait déjà construit les décors de *Loulou,* donna à la Londres victorienne les couleurs d'une ville selon le cœur, selon le rêve : réelle et toujours soumise pourtant, à la forme imprévisible de l'attente, à la pente du désir. A nouveau, une ville — un port! — close comme un salon, chaude comme une alcôve. La densité mystérieuse du clair-obscur, la magie des lumières derrière des vitres, des treillis, des grilles, des claires-voies, des rideaux, la fluctueuse souplesse de la « caméra déchaînée » dans les plans muets (sans exagération, Kracauer parle de roulis dans une cabine de bateau) engendrent cet univers *rayé,* caractéristique du bonheur impressionniste.

C'est à sa construction, à la fois syncopée et étonnamment fluide que *L'Opéra de quat' sous* doit l'essentiel de sa qualité onirique. Les reflets, les miroirs, les mannequins y jouent un étrange jeu dépaysant entre le réel et le surréel, le vivant et

l'inanimé. Ils déréalisent le monde, le vouant à la mouvance de l'eau; ils spiritualisent les êtres, les vouant à la lumière, à la perfection solide de l'objet. Ainsi quand Mackie vient aborder Polly devant la vitrine d'un tailleur pour dames, une suite d'échanges émouvants et subtils s'établit, entre la mariée-mannequin qui *regarde* une Polly fascinée, et Polly qui la regarde, entre le reflet de Mackie qui vient se placer à la droite de l'image de la mariée, sur la vitre et la vraie Polly devant la vitre. Mackie se marie dans l'idéal avant de composer un couple avec Polly (de nouveau, c'est le point de vue du mannequin) dans le réel, devant la boutique. Et tandis que Mackie et Polly se dévisagent, éblouis, sur le trottoir — image objective — Mme Peachum, toujours occupée par le mannequin, confirme la fonction médiatrice de celui-ci, cette porte qu'il ouvre entre rêve et veille.

Ces jeux de reflets, ces dédoublements qui, dans l'optique brechtienne, auraient dû mener au distanciement — de la réflection à la réflexion — l'expressionnisme les a donc digérés, les a reconduits à ses fins. Quelque chose de cette dialectique se retrouve dans le phénomène de l'*Actors' studio.* Cette école a beau styliser le jeu jusqu'à l'invraisemblable pour plus d'expressivité, si le spectateur continue de le recevoir comme argent comptant, la déformation doit finir par engendrer une réalité seconde, onirique autant qu'on voudra, mais *réelle.* Ce fut toute l'aventure de la parodie de Brecht.

L'Opéra de quat' sous est le reflet historique d'une crise dont Fernando Di Giammatteo a montré qu'elle était triple. Crise économique d'abord, puisque dans la grande dépression d'après 1929, trusts américains et firmes allemandes s'unissent pour reconquérir par le film sonore, et spécialement musical, les marchés perdus par le cinéma muet. Crise « technico-thématique », à laquelle le théâtre épique de Brecht tente d'apporter une solution. Crise politique enfin : chez Pabst, comme chez beaucoup d'autres, le pessimisme prévaut. Le défilé des gueux témoigne explicitement de cette incertitude[31]. C'est un grand morceau de cinéma mais qui confine au mythe : le peuple des exploités y est vu comme une force de la nature, une marée, une avalanche, plus terribles et plus imposantes d'être ralenties, une implacable coulée de laves. Ce peuple passif, inconscient, moutonnier, irresponsable, est la proie docile de ses faux prophètes, de ses politiciens. Quand Peachum l'a abandonné, quand la police l'a dispersé, il erre encore à la nuit et c'est le blanc cheval de Brown, lui aussi abandonné, qui, felliniennement, semble vouloir prendre la tête des égarés, les reconduire à « l'écurie ». Hitler peut venir. La vieille Reine le fera chancelier du Reich. Mackie et son gang lui prêteront main-forte. Brown mettra à sa disposition et la police et l'armée. Peachum lui organisera ses camps de travail et ses camps d'extermination. Ainsi que le dit en substance la chanson du joueur d'orgue : *La révolte est rentrée dans l'ombre, la nuit l'y cachera longtemps.*

Le renoncement • Avant de quitter l'Allemagne pour la France, en 1932, Pabst tourna *L'Atlantide*, à cheval sur les deux pays. D'une aventureuse légende française — et qui, savamment, débordait d'humour jusqu'à friser le canular — Pabst fait, gravement, un mythe germanique, une *Loulou* des sables. L'imminence de l'exil, le désarroi spirituel, le rendent à sa jeunesse. Pabst retrouve l'expressionnisme de haute époque, celui de *Caligari*, du *Golem*, des *Trois Lumières* et de *Nosferatu*, que lui-même n'avait pratiqué qu'une fois, avec *Le Trésor*.

L'expressionnisme est manifeste dans les décors aberrants

---

[31] Notons que ce défilé n'a pas lieu chez Brecht, Brown ayant cédé à temps devant la menace de Peachum. Pabst va donc plus loin que Brecht : il réalise la révolte, mais c'est pour la faire échouer,

d'Ernö Metzner, cet univers de galeries, de cirques et de dômes, univers naturel, tout entier pourtant modelé par une pensée unique — celle, ici, d'Antinéa — et portant partout l'empreinte de cette volonté. Jusqu'au physique de l'héroïne qui atteste une « facture » archaïque. (Ce côté « statue barbare » de Brigitte Helm avait été déjà exploité pour la Fausse Maria de *Metropolis*). Mais le film est plus profondément expressionniste encore dans son esprit. Il boucle un cercle d'ombre. Entre un aveu et un départ écrasé de soleil, il ferme un labyrinthe autour d'une subjectivité. Folie, hallucination, délire, expérience onirique, l'aventure de Saint-Avit a la rigueur et les structures d'un cauchemar. Le décor *troué* — soupiraux, arcades, portières basses — ou *éclaté* — miroirs, l'étrange bassin scintillant, en forme de trou de serrure, au bord duquel Saint-Avit s'éveille — est à la fois comme une coque mangée d'yeux, de présences (les gardiens, Antinéa, le guépard) et un monde effondré dont les différents niveaux s'entremêlent, semblable à quelque construction où tous les étages cohabiteraient avec les caves. L'impossible localisation des éclats de rire et des jeux du comte fou incarné par Sokolov est éminemment onirique[31 bis]. Le montage fait exploser les séquences les unes dans les autres, sur le mode abrupt et selon les lois de contamination typiques du rêve. L'exemple le plus justement célèbre en est l'irruption du french-cancan dont la soudaineté et la force de percussion sont telles qu'il a pu faire oublier son absurdité à plusieurs générations de spectateurs.

C'est là qu'on mesure d'ailleurs l'intelligence et la qualité rare de l'*adaptation*. Transposant l'humour noir en fantastique, faisant un sort à toutes les suggestions de *cercles* qui abondent dans le

---

[31 bis] Le son est tout aussi halluciné. Il joue d'échos, de martèlements, d'éclats. Il *colle* un « chahut » fin de siècle sur une mélopée arabe, des appels quasi obscènes sur un mutisme quasi religieux. La musique du can-can couvre toute l'évocation de la vie parisienne — elle-même parfait « collage » — et le jeu muet y gagne une qualité sensuelle et une poésie rarement atteintes.

roman, Pabst a effacé au profit du mythe les dérisions du livre. Pierre Benoit usait d'un récit dans le récit, de témoignages, de lettres et d'un mémoire. Au dénouement, le personnage du narrateur, à son tour envoûté, suivait Saint-Avit vers le mystère. Pabst commence par les confidences verbales de Saint-Avit, supprime tout témoin, toute trace objective de son histoire et, à la fin, il fait disparaître son héros seul. Bu par les sables, Saint-Avit retourne à ses fantômes, emporte le mystère avec lui. Le cercle est ainsi parfait et la tempête jaune puis noire donne à Antinéa son juste sens — métaphysique : « Et maintenant, cette femme, qu'est-elle au juste ? — Le sais-je bien moi-même[32] ? » Existe-t-elle seulement ? Antinéa, c'est d'abord le désert, une force cosmique. Les films d'Arnold Fanck avaient exalté l'alpinisme jusqu'à en faire une sorte de culte nietzschéen voué aux puissances naturelles. Pabst y avait mis la main pour *Prisonniers de la montagne* (1929). Avec *L'Atlandide,* le Sahara, le Hoggar remplacent les pics de Piz-Palü mais l'idéal demeure le même, — celui d'un accord mortel avec l'irrationnel.

Il est curieux que Kracauer, si attentif pourtant aux balancements de Pabst, ne se soit guère arrêté à cette *Atlantide* afin d'étudier la régression qu'elle marque, non point ainsi qu'il le dit rapidement, « vers la pure évasion », mais vers le « film d'instinct », le « film de rue » (pour user de son vocabulaire), la soumission au Grand Tout ténébreux, l'abandon au vampire allemand. A y regarder mieux, entre Saint-Avit qui s'en repart fasciné vers le royaume d'Antinéa et Loulou qui s'abandonne à Jack l'Eventreur, la distance n'est pas si grande. Chacun marche, aspiré, vers sa *fin*. Les tourbillons de sable emprisonnent l'un comme la brume enveloppait les autres. Que Londres soit obscure, le désert aveuglant de blancheur, il n'importe. Pour l'âme romantique, on le sait, « le soleil est noir ».

---

[32] Pierre Benoit, *L'Atlantide,* chap. XX, « Le Cercle est fermé ».

Après le Sahara, c'est à l'Espagne que Pabst va demander « le soleil noir de la mélancolie ». L'œuvre de Cervantes lui offre un refuge à la fois dans le mythe — humaniste, littéraire — et dans l'art : de tant d'héroïques combats contre les nuées seuls demeurent les livres. Avec *Don Quichotte,* Pabst peut donc se « désengager » en beauté. Si l'on en croit Georges Lukacs *(Théorie du roman),* « Cervantes a atteint l'essence la plus profonde, la nécessité pour l'héroïsme le plus pur de tourner au grotesque, pour la foi la plus ferme de se muer en folie dès lors que les voies qui conduisent à sa patrie transcendante sont devenues impraticables ». Pabst, dont la foi et l'héroïsme ne furent jamais des plus fermes, insiste moins sur la folie que sur *sa nécessité*. La « hauteur » de Don Quichotte détermine le point de vue subjectif de la caméra et des cadrages. La contre-plongée cependant l'emporte généralement sur la plongée. Même Sancho, fût-il sur sa mule, même un berger debout entre ses moutons, et le Chevalier lui-même fût-il sur sa Rossinante, sont vus en contreplongée comme si la caméra faisait sien le regard de la terre, levé vers quelque absolu inaccessible[33]. Et lorsque

---

[33] La *contre-plongée* est, au demeurant, la « forme matricielle » qui commande à presque toute l'œuvre de Pabst. Il faut bien reconnaître qu'elle concrétise l'attitude même de la fascination. A la vérité, Pabst cultive essentiellement l'ambivalence de cet angle de vue et la relation de réciprocité qu'il instaure. Le regard qui plonge sur moi ne fait qu'un avec le regard que je lève sur les yeux qui me regardent. Aussi bien Pabst affectionne-t-il les architectures à niveaux multiples et les groupements d'acteurs, les uns assis, les autres debout, et se dévisageant. L'orientation des visages et des regards fond alors les deux postures en une seule qui est, dialectiquement, plongée-contre-plongée et qui tire vers le haut. Citons trois cas limites :

a) Lorsque *Loulou* redessine ses lèvres, penchée sur le réflecteur de la lampe à pétrole, la caméra *plonge* sur le miroir, mais celui-ci restitue un point de vue en *contre-plongée* (ce que nous verrions, agenouillés aux pieds de Loulou).

b) Un cadrage de *La Rue sans joie* montre, en gros plan, la tête du boucher regardant, par le soupirail *vitré* de son échoppe-tanière, les jambes de Greta Garbo qu'il espère rencontrer chez la Greiffer. La caméra est à la normale, Don Quichotte charge les moulins à vent, c'est la plongée qui impose le point de vue d'en haut, des moulins, des géants, du destin. Rudolf Arnheim écrit : « Le mouvement inexorable du moulin à vent qui ne se laisse pas interrompre par Don Quichotte et met celui-ci hors de combat en l'enlevant dans l'air, symbolise bien le rythme rigide d'un monde contre lequel toute rébellion humaine est vouée à l'impuissance. »

Lukacs dit encore : « Ce monde que le Chevalier doit choisir comme terrain de ses actes est une étrange mixture de réalité organique florissant loin de toute idée, et de fixation conventionnelle de ces idées mêmes... La sublimité devient folie, monomanie ». Le *Don Quichotte* qu'on peut encore voir est le plus souvent privé de ses chants. Or Pabst avait engagé Fedor Chaliapine pour incarner son héros et il le faisait chanter. Admirable moyen de réaliser le monde comme « mixture » (de réalité et d'intériorité), de projeter en actes l'intériorité de Quichotte sur un monde trivial. On peut rapprocher, pour son réalisme insolite, ce recours au chant de celui que fait un Jacques Demy (hanté par les fériques bordels pabstiens) dans ses *Parapluies de Cherbourg*. Avec ce film « enchanté », Demy a obtenu une transposition rigoureusement symétrique de celle dont vivait le cinéma muet : dans l'univers du muet, tout était réaliste sauf le mutisme généralisé de ses habitants; chez Demy, tout est pareillement réaliste, hormis le mode d'élocution des personnages. Dans le film de Pabst, le chant rompt l'unité de l'esprit et du milieu, il accuse le divorce entre une subjectivité solitaire, inadaptée, et le monde, et « renforce dans ce qu'elle a de grotesque, la contradiction entre la réalité imaginée et la réalité de fait » (Lukacs).

Comme il l'avait fait pour la guerre dans *Westfront 18*, Pabst compose ici des tableaux-synthèses, natures mortes ou « atmosphères », qui résument, ou mieux, qui *sont* l'Espagne éternelle. Le peintre prend le pas sur le cinéaste. Une grande sensualité imprègne ces visions, mais dé-sexualisée. Un tragique sec, solaire, l'emporte sur l'ancienne fascination. Dans la ferme de Sancho, dans les appartements de Quichotte, sur les pierres et les chaumes brûlés de Castille, au travers de lattis, de treillis, de vanneries, de feuillages maigres, de toiles d'araignées, de haies et d'outils, Pabst retrouve cet impressionnisme solaire — et secrètement funèbre — qui est celui du Sternberg « espagnol » de *La Femme et le pantin*. Le sens germanique de la mort obscure rencontre le sens ibérique de la mort aveuglante ou, si l'on préfère, son « sentiment tragique de la vie[34] ». Cette conjonction est évidente au dénouement : la fleur de feu qui dévore les livres de Don Quichotte et sa vie même est, merveilleusement, une fleur noire. La boucle expressionniste, en outre, s'y referme car cette image est composée d'un plan de feu qui flambe, mais ralenti, et du même plan déroulé à l'envers. Le bûcher s'embrase, se consume puis s'annule. Les livres-phénix renaissent des cendres. Et la boucle se referme d'autant plus exactement qu'à un processus de naissance-croissance-et-mort, Pabst a substitué un aller-retour.

Cette fuite dans l'objet, sur quoi repose l'esthétisme de *Don Quichotte*, fonde fort logiquement la vérité du *Dernier Acte* (1955), le seul des films de Pabst réalisés après 1939, que nous examinerons ici. La déshumanisation, la « robotisation » de l'homme par le nazisme étant le thème profond de *La fin*

incidence zéro. Mais la réalité même de la situation donne subjectivement valeur de plongée à l'image du visage, de contre-plongée à l'image des jambes.

c) Plan moyen, dans ce même film : la Greiffer veut induire Garbo en tentation. Pour qu'elle ait droit à la même contre-plongée que Garbo, bien qu'elle soit plus petite qu'elle, Pabst lui fait monter quelques marches d'escalier.

[34] « Beaucoup de gens vivent là-bas, entre des murs, jusqu'au jour où ils meurent et on les sort au soleil. Un mort en Espagne est plus vivant en tant que mort que dans aucun autre endroit du monde. » *Federico Garcia Lorca.*

d'Hitler, l'objectivité du cinéaste devient payante : ces objets inquiétants, ces automates criminels auxquels elle s'attache sont les « Golems » de la seconde guerre mondiale. L'Histoire est devenue expressionniste. De nouveau, un puits, une mine, des galeries, un enfer bétonné. De nouveau, le cercle refermé sur soi, contre l'extérieur, contre la vie, contre le monde. Quelques ombres, au travers des obus et des bombes pénètrent dans la forteresse et c'est le commencement. Au travers des bombes, quelques ombres incinèrent les corps du Führer et de son épouse puis s'engloutissent dans le blockhaus et c'est la fin. De nouveau, le goût trouble du scandale : Hitler revient, *vivant,* en 1955, sur les écrans allemands qui ne l'avaient plus revu depuis dix ans. Revanches de l'art : comme il déchaînait des marches de la misère, des contre-attaques et des tirs de barrage, Pabst maintenant « dirige » Hitler. Il le pense, il le re-fait.

Les premiers instants sont remarquables de simplicité et, déjà, terriblement impressionnants. Le jeune officier, chargé de mission auprès du chef suprême, subit, à mesure qu'il s'enfonce dans le repaire, des contrôles successifs qui sont autant d'étapes rapides d'une dépersonnalisation. Au premier étage, il abandonne son ordre de mission; au second, il remet son revolver; au troisième, il est dépouillé de toutes pièces d'identité. Ce blond capitaine Wurtz (Oskar Werner), « humain » et pur, ne cesse de gesticuler à l'égal d'un sémaphore. Son cabotinage dans la révolte en fait comme un double « clair » du bien-aimé Führer. Un plan cruel se souvient de *Westfront 18* et, par-delà, d'*Un débris de l'Empire* et d'*Octobre* : d'une boîte grouillante de croix militaires (elles permettront bientôt à Hitler de décorer une poignée de SS de quatorze ans), une main retire un demi-saucisson. Le mariage d'Hitler et d'Eva Braun est aussi une scène très forte. Les futurs époux sont filmés « de nuque » et de tout près. Un panoramique vers la droite découvre, de très haut, les assistants. Quand arrive le « colis » — un fonctionnaire de l'état civil enlevé à son domicile par l'armée (son effarement fait songer au pasteur lui aussi kidnappé par la bande de *L'Opéra de quat' sous*), la scène prend comme une électricité qui lui vient, peut-être, de ce que le fond, tout proche pourtant, est flou. La dérision du rituel social, chère à Pabst, fait place à une sorte de délire logique, d'héroïsme aberrant, de gag macabre dont on ne verrait pas l'humour. Quand un jeune nazi de treize ans, dont la mère vient de périr dans l'inondation du métro, entre au mess en titubant, un sous-off s'avise de le faire manœuvrer, ployer des genoux, sauter (sans doute, E. M. Remarque, qui a collaboré au scénario, se souvient-il de l'Himmelstoss d'*A l'Ouest, rien de nouveau*) jusqu'à ce que le capitaine Wurtz, ivre d'alcool et de désespoir, oblige le gradé à saluer. Le spectacle est alors étrangement ambivalent (la discipline, comme la langue d'Esope, sert ici au bien et au mal) de cet officier ivre, somnolent, — les reflets de la danse illuminent son visage par à-coups selon un vieux procédé expressionniste — qui marmonne, délire, dort devant un homme figé au garde-à-vous. Transporté du comique au macabre et de la hiérarchie de classes à la hiérarchie militaire, c'est un bel équivalent de ce plan du *Déserteur* où Poudovkine a fait s'incliner un maître d'hôtel, penché presque à tomber, sur son client ivre mort, et attendre interminablement que le fêtard se réveille pour goûter au cocktail qu'il a commandé.

Le vrai Pabst se retrouve, après l'horreur des couloirs du métro inondé, dans la fête cauchemardesque, proche de l'orgie, qui se joue au mess « contre » le fracas et le tremblement des explosions. La caméra danse, se collant à elle, avec une infirmière qui, prise de fureur érotique, entame un numéro de strip-tease. Encore l'amour-perdition, la grimace de l'éros, la confusion des instincts, les ratés de la machine, comme la mort des pendus qui met leur sexe en érection. On installe au bar le corps de Wurtz, abattu pour avoir risqué tuer le Führer en lui criant la vérité sur la situation militaire. On le fait passer pour ivre. Un grand mutilé, corseté dans son appareillage orthopédique, entre dans la danse de l'infirmière et soudain, repris par la mécanique, défile au pas de l'oie. L'infernale logique de l'hitlérisme a changé l'Allemagne en un univers de pantins monstrueux.

Mais Pabst se souvient qu'il a une cause à plaider — la sienne. Et c'est alors que tout se gâche : un propos fumeux met la fraternité de deux individus au-dessus de toutes les autres valeurs; des yeux grotesquement révulsés vers les plafonds, découvrent *in extremis* que Dieu attend peut-être « de l'autre côté ». Les refus tardifs et le comportement des antinazis de la onzième heure sont si déplacés, si ingénus, si stupides parfois même, qu'en contraste, les hitlériens enragés font seuls figure de vrais hommes, lucides, à la hauteur de la situation. Après une expérience de trente-deux ans, la seule vérité dont Pabst semble assuré, est qu'il ne faut pas provoquer le Destin.

Mythologies • Au cinéma plus qu'ailleurs, sans doute, la grandeur d'une œuvre est fonction aussi de l'évidence, de la puissance avec lesquelles elle a su donner force de mythes aux obsessions collectives de son temps. Une « actrice capable d'exprimer, de symboliser, d'incarner [un mythe] et de faire naître les scénarios convergents qui lui servent de biographie » est une *star*, selon la belle définition d'André Malraux[35]. Asta Nielsen, Valeska Gert, Margo Lion, Florelle, Brigitte Helm, Greta Garbo, Louise Brooks valurent à Pabst, sourcier d'étoiles, une gloire égale à celle de l'auteur de films. « C'est un magicien », disait-on. Quelqu'un, dans *Close Up* s'émerveillait : « Il sait éveiller les forces vitales des femmes comme le soleil le

---

[35] « Esquisse d'une psychologie du cinéma », *Verve*, 1941.

sait pour les fleurs[36]. » Démiurge, l'artiste Pabst le fut deux fois. Il créa des personnages fabuleux et, du même coup, créa encore leurs interprètes. Si, pour quelques-unes d'entre elles il n'a fait qu'exploiter — en les enrichissant parfois — des personnalités déjà parfaitement affirmées, il a façonné si bien les autres qu'elles furent après ou en dehors de lui, condamnées à se recommencer.

Il est remarquable que ses plus riches figures de femmes célèbrent (ou stigmatisent ?) une parabole au long de laquelle la putain, considérée comme l'incarnation moderne de l'Eternel féminin, connaît son assomption, de l'abjection à la gloire. Explicitement ou non, la société est dénoncée qui suscite mais honnit semblables destins. Pourtant de l'or brille dans cette boue. La révolte s'y satisfait du désespoir et s'accomplit dans l'autodestruction. Aux victimes résignées de *La Rue sans joie*, de *L'amour de Jeanne Ney*, aux filles perdues qu'évoquent les *Trois pages d'un Journal*, aux femmes vendues de toutes les orgies et de tous les lupanars qui jalonnent l'œuvre de Pabst, la Jenny de *L'Opéra de quat' sous* prophétise la Grande Revanche, cette entrée, dans le port, du navire de haut bord qui ouvrira l'apocalypse. Mais c'est *Loulou* (encore dans le *Journal*) qui les venge, réduisant à merci les hommes sans rien renoncer de sa fureur érotique, et Antinéa qui couronne leur victoire, mante qui dévore ses mâles, détruisant comme ils ont détruit.

Le pur visage de Garbo est un peu perdu dans tant de noirceurs. Il faut voir qu'elle est là pour illustrer moins ce que vice et « péché » vont souiller, que la haute et noble origine de ces Jenny aujourd'hui déchues et dont l'intense rayonnement reste inséparable de leur perdition. Garbo, ici, est l'envers d'Asta Nielsen, sa face de lumière. *Un amour de Jeanne Ney* se complaira aussi à faire se côtoyer le pur et l'impur selon une dialectique chère aux séducteurs de toujours. Et lorsque, au soir de sa carrière, Pabst sera sur le point de tourner *Odysseus* — projet longtemps caressé — c'est encore à Garbo qu'il songera pour lui confier le triple rôle de Circé, de Calypso et de l'épouse d'Ulysse. Pénélope eût ainsi « dédoublé » Circé comme Garbo dédoubla Asta Nielsen. D'ailleurs, l'incandescente figure de Loulou, dont c'est l'innocence même qui est perverse, ne contient-elle pas, unifiée, la double personnalité d'une Garbo et d'une Valeska Gert, d'une Garbo et d'une *Jenny* ?

---

[36] *Close Up*, mars 1929. Note signée H. D.

Pabst le premier croyait en sa mythologie. Aussi ne la tire-t-il pas du néant.

ASTA NIELSEN. Celle que l'histoire connaît comme « la Duse du Nord » et l'une des personnalités de tout premier plan du cinéma muet, avait déjà quarante-quatre ans lorsque Pabst l'engagea pour être la prostituée au cœur pur de *La Rue sans joie.* Au faîte d'une prestigieuse carrière, elle en amorçait, après plus de soixante-dix films, la phase descendante, comme pour mettre en accord sa légende et son destin. Elle avait permis au cinéma danois d'inventer *la vamp,* l'érotisme, la comédie sophistiquée et le film intimiste. Après avoir été, treize années durant, « l'emblème d'un sexe frénétiquement triomphant » (Giulio Cesare Castello), elle incarnait Lulu *(L'Esprit de la terre),* Marie-Madeleine *(I.N.R.I.), Edda Gabler.* Elle consentait à la paix, mais comme on marche à la mort. Avec Pabst, et davantage encore après lui, elle assumerait la vraie déchéance, qui est celle de l'âge, et ses vastes yeux charbonneux, son visage de sphinge « fin de siècle », l'électricité de son corps lassé, seraient les traits presque effrayants, presque obscènes, d'une femme trop vieille et trop laide, que torture l'amour pour un homme jeune. Pour *La rue sans joie,* Pabst exploita son visage triangulaire, son front bas encore rétréci, le dessin canin (léonin) de sa bouche, de son nez. Il la vêtit de façon outrancière. A travers ses costumes les plus délirants toutefois, implicitement, il rejetait les frus-

LE MYSTÈRE D'UNE AME

L'AMOUR DE JEANNE NEY *(Phot. Cinémathèque Française)*

LOULOU
Louise Brooks
(Phot. Cinémathèque Française)

JOURNAL D'UNE FILLE PERDUE. Louise Brooks *(Phot. Cinémathèque Française)*

trations du fétichisme décoratif tel qu'un Sternberg le cultiverait. Liane et flamme — mais comme frappée de gel, de paralysie — Asta Nielsen accusait ce qui, dans les années vingt et leur érotisme, relevait encore de 1900. En accrochant les lumières et les ombres à ce visage anguleux, Pabst retrouvait la grande peinture expressionniste, suggérait, dans l'ordre du blanc et du noir, jusqu'à ces plaques de couleurs aiguës — chair et non fard — qui traduisent chez un Emil Nolde, un Gustav Klimt, un Ottö Müller, un état bizarrement faisandé et sain à la fois, la beauté « blette » et vénéneuse du « mal ». « Horreur de la vie, extase de la vie », la Marie de *La rue sans joie* avait des accents baudelairiens que confirmait jusqu'à son air suranné.

VALESKA GERT. Asta Nielsen, de quatre ans l'aînée de Pabst au moment de *La rue sans joie,* incarnait encore la Femme de l'ancien monde, celle d'avant l'effondrement, la révolution, le « choc de la liberté » (Kracauer). La modernité, dans ce domaine de la revendication sexuelle, c'est à une danseuse-chanteuse-diseuse d'environ vingt-cinq ans qui déjà — frange canaille, jersey noir, bas noirs, et jarretières roses — scandalise Berlin, que Pabst va la demander. « Celle qui inventa la danse moderne, révolutionna la chorégraphie, défigura à dessein la convention classique » (Simone Dubreuilh) venait du théâtre Kammerspielle de Munich, du Reinhardt Bühnen de Berlin. Dans les soirées munichoises de 1919, elle avait été la partenaire du Bertolt Brecht spartakiste vaincu. A présent, Valeska Gert dansait l'éveil à l'amour, le plaisir, la prostitution — son personnel, ses manèges, le racolage comme les « passes » et jusqu'au spasme; elle dansait le crime, la souffrance, la vie animale, — d'un bébé, d'une brute; elle dansait *la mort*. « Parler de danse est une simplification grossière pour un assemblage de choses que personne, hormis elle, ne peut ainsi combiner » (Adolph C. Benning). Tel de ses ballets « présentait au public le beau cadavre de toute une époque » (*id.*). Elle était physiquement laide. Renchérissant agressivement, lucidement, sur sa laideur, elle mettait tant de cruauté, d'obscénité et d'implacable satire dans son art qu'on put voir en elle le George Grosz et l'Otto Dix de la danse, un Goya et un Daumier des planches! Sa vie privée ne contredit pas ses rôles : « A Oslo, elle parcourt les rues avec l'Armée du Salut et chante plus fort que tous les autres. A Paris, elle déambule durant des nuits à travers des souricières obscures, entourée par une horde de souteneurs. Elle veut apprendre à connaître les hommes jusqu'à l'extrême limite possible, tout le reste ne l'intéresse pas » (*id.*) à Moscou, elle s'éprend d'Eisenstein — passion partagée mais impossible. On voit qu'avant d'en venir à façonner *Loulou,* son chef-d'œuvre, à la dresser comme une force cosmique, un Instinct à figure de femme, Pabst avait su choisir ses modèles. Pour représenter la Greiffer, la tenancière de la maison de rendez-vous de *La rue sans joie,* Valeska n'avait guère à être que ce qu'elle était à la scène. Pabst, par les moyens du film, la dota réalistement d'un poids de chair, d'une lourdeur insinuante qui la rendent intolérable jusque dans ses élans d'humanité. Dans *L'Opéra de quat' sous,* son rôle est beaucoup plus effacé. C'est par son « aura » qu'elle est présente. Son insignifiance d'épouse petite-bourgeoise jure avec tout ce qu'on devine ou sait d'elle, et ainsi son « statut » même confère à la Mme Peachum qu'elle incarne toute une biographie. Son jeu n'est en rien « distancé ». Au contraire, l'actrice s'enlise objectivement dans ses personnages. Mais ceux-ci vivent si violemment leur propre condamnation que Brecht pouvait lui rendre ce témoignage : « Ce que vous faites, c'est ce que j'ai en vue. »

C'est dans *Trois pages d'un Journal,* où elle est la directrice d'une maison de redressement qui mène ses pensionnaires, littéralement, « à la trique », que Pabst transpose l'une de ses danses en constat réaliste. Elle scande de sa baguette l'activité

des filles en petite tenue; sa tête, son corps, oscillent de plus en plus vite, jusqu'à la convulsion tétanique, l'orgasme. L'itinéraire est typique de l'art de ce temps. La danseuse avait stylisé la réalité; le cinéaste lui prend sa danse, la sur-stylise et la restitue par là au réel. Mais cette danse qui conjoint l'éros et le soubresaut de la mécanique humaine, fait du plaisir l'ébauche de la mort. « Elle donnait l'envie du péché, et jamais nous n'avons mieux compris que plaisir et souffrance se jouent sur une même note » (Adolph C. Benning).

GRETA GARBO. Dans la « galerie » pabstienne, Greta Garbo est un cas particulier. Il ne l'a pas découverte et c'est en dehors de son œuvre, à Hollywood essentiellement, qu'elle se définira et s'imposera comme « mythe ». Elle reste, dans *La rue sans joie,* la beauté aristocratique qu'elle avait été pour Stiller dans *La Saga de Gosta Berling* (1923). La base douloureuse de son tempérament dramatique s'y accuse et déjà elle affirme, quoique voilée — promesse ou menace ? — cette démesure qui sera la sienne vingt ans durant, cette appartenance à un « surréel » qui, à la semblance de Charlot, de Loulou, de Jenny même, en font cet « étranger qui n'est pas d'ici », un être attelé à une insaisissable — et menteuse ? — transcendance. Mais sur son visage de soie, Pabst pose comme un voile funèbre, quelque chose de quasi spectral et de somnambulique qui est la marque distinctive de son personnage allemand. Dans les admirables gros plans qu'il lui consacre, il endeuille sa blondeur, il détache ses incisives entre les lèvres ouvertes, il embrume ses yeux pathétiquement révulsés. Passent les thèmes sado-masochistes chers à l'époque : la « Veuve », les fétichistes du macabre, les filles vampirisées de Murnau et de Dreyer. Pabst fait de son héroïne l'objet d'un enjeu, d'une dialectique vice-pureté, victime-bourreau à laquelle elle avait jusqu'alors échappé et dont les effets premiers sont physiques : la chair déjà se modifie. Un écrivain ordinairement plus clairvoyant portait cela au passif de la « technique européenne » : « Dans ce film, elle ressemble à un masque de craie; elle a la peau d'un gris fangeux, les yeux inertes, les cheveux pleins de poussière. » Rudolf Arnheim exagérait beaucoup. Ce n'était que le tribut payé par la future star à l'expressionnisme de son metteur en scène.

MARGO LION. « Les actrices qu'il a dirigées lui appartiennent. » Ce serait trop dire pour Garbo, mais ce sera juste des suivantes : Margo Lion, Brigitte Helm, Louise Brooks. Le passage est bref de Margo Lion dans l'œuvre de Pabst; elle fut Jenny-la-putain, dans *L'Opéra de quat' sous,* « la fiancée du pirate ». Mais toute sa carrière en sera marquée. Le cinéma français la vouera aux rôles ancillaires, serveuse de bar, entraîneuse, tenancière, aventurière bourgeoisement rangée. Elle avait vécu à Berlin, « disant » et chantant dans les cabarets de la capitale. Lotte Eisner suggère qu'elle dut à cette expérience allemande de pouvoir si profondément s'identifier aux intentions des auteurs. Splendidement servie par le romantisme de Pabst, par la musique de Kurt Weill « entre la cathédrale et le bar, entre le bordel et la cathédrale » (Ernst Bloch), elle mit dans son personnage et dans sa chanson tant de méchanceté et de douleur, tant de désespoir, de nostalgie et de révolte que ses couplets prirent figure de texte sacré. « En prolongeant toutes les erreurs, tous les crimes et toutes les déchéances de l'humanité mâle et femelle, on finit toujours par apercevoir des anges » (Pierre Mac Orlan). Prophétesse de quelque religion insoupçonnée, elle annonçait, comme on rêve, les yeux ouverts, la venue prochaine et déjà dépassée pourtant (« le navire de haut bord » est anachronique même pour 1900) d'un messie hors la loi, la subversion du Grand Soir, l'assomption au paradis de l'Ailleurs, du Là-bas, loin de ce monde bourgeois, de cette chair humiliée, — et la rédemption par la haine. Ce refuge, cette vengeance dans la fable, tout en dénonçant l'atroce avilissement auquel la société avait réduit un être humain, témoignait en faveur de l'art, — domaine du mythe, art populaire, art de caste, art sacré. Et une fois encore le « bien » se faisait impur, la corruption se drapait de sublime. La double postulation baudelairienne, intensément satisfaite, pouvait consentir à l'objectivité du *statu quo.* Cette Jenny, dont Margo Lion sut faire selon le mot si juste d'Alexandre Arnoux, « un Toulouse-Lautrec anglais » — l'hommage n'est pas mince — constitue à elle seule comme le noyau d'un second film au cœur du premier, un univers autonome. Et il n'est pas exagéré de dire que les trois quarts du « réalisme poétique » français des années trente à quarante sont issus de cette vision déchirée.

BRIGITTE HELM. Il y avait dans la beauté marmoréenne, classique, de Brigitte Helm, dans ses épaules puissantes, son visage énigmatique de statue, une détermination butée, une cruauté froide — refoulée mais transparente — bien éloignées de la spontanéité gamine d'une Loulou, comme de l'inconscience animale d'une Lola-Lola. Le bleu blanc de ses yeux ouvrait sur le jour et sur la nuit : barrière glauque, eau faussement endormie, où Ophélie occupe le devant du miroir et Lorelei sa face cachée. Ses cheveux bouclés au fer suggéraient spontanément le hérissement des coiffures de Gorgones. Elle était un mixte de candeur — la frêle idole romantique — et de dureté — l'amazone des « enfers » allemands. Le personnage d'amoureuse *fatale* qu'elle incarna pour l'Europe pendant dix ans lui convenait à merveille. Mais, le fait est remarquable, elle ne s'enferma dans ce type qu'après sa collaboration avec Pabst.

Fritz Lang, qui la fit débuter dans *Metropolis* (1926) l'avait décomposée en vraie et fausse Maria, la femme-archange et l'androïde luciférien, — l'amour et la tyrannie. Pabst, dès l'année suivante, exploitera ces deux aspects tout en travaillant à les réunifier *réalistement*. Pour *L'Amour de Jeanne Ney*, il fit d'elle une aveugle. Les yeux opaques, elle pouvait n'être qu'amour — rien qu'un ange — douce proie qu'une franche canaille (c'était, retrouvée, la situation de Garbo chez la Greiffer) se plaisait à séduire, à bafouer, à exploiter, de façon toute stroheimienne. Comme hypnotisée par le réalisateur, l'actrice, perdue dans sa nuit simulée, fut une authentique aveugle, réagissant intensément au moindre signal extérieur. Que, lors d'un tournage dans les rues de Paris, elle eût failli être écrasée par l'acteur improvisé chauffeur de taxi, tant elle s'identifiait à sa cécité, fut une anecdote célèbre à Berlin. Dans *Crise*, Pabst joua de son hypernervosité, de ses humeurs imprévisibles, de la bipolarité de son caractère, pour lui faire vivre, névrotiquement, l'amour comme haine, la jalousie comme renoncement, la frigidité comme passion. Ici encore, Pabst sut la mettre littéralement en transes et cette dimension quasi somnambulique (qu'on retrouvera jusque chez une Marilyn Monroe) servirait son mythe de femme fatale. Sans ce côté onirique, les « *dive* » sombrent dans le canularesque et « vamper » quelqu'un n'est-ce pas, surréalistement, le faire rêver tout debout ? Brigitte Helm dans ce film ne faisait pourtant qu'ébaucher sa métamorphose, comme un coup porté à son mari, que la subir, comme « crise » précisément, l'idéal demeurant son retour à la normalité. L'amour ne faisait que menacer de la tyrannie. Le personnage était néanmoins si riche en nuances et en arrière-plans qu'on rêva bientôt de ce qu'aurait pu être la *Jeanne d'Arc* de Dreyer si elle avait été interprétée par Brigitte Helm en place de Falconetti — ce qui est bien, de toute façon, idée d'Anglo-Saxons! Plus tard, la transformation se réaliserait. On chercherait à la « sphinge » des origines susceptibles d'éclairer son étrangeté et son pouvoir maléfique. Lang l'avait tirée d'un automate, Henrick Galeen (*Alraume, La Mandragore*, 1928) la ferait naître d'une putain fécondée par la semence d'un pendu! Quatre ans encore et Pabst, renonçant à tout alibi, à tout réalisme, accomplirait enfin la synthèse poursuivie, fondrait en une les deux Maria de Lang. L'amour serait le Tyran. Fruit bizarre cette fois, d'une danseuse parisienne de cancan et d'un roitelet targui, la vamp couronnée sous le nom d'Antinéa, affirmerait son éternité en nous forçant à reconnaître dans ses traits de déesse moderne, ceux d'une divinité grecque quasi barbare rescapée du désastre de l'Atlantide.

LOUISE BROOKS. C'est avec Louise Brooks, le plus radieux soleil du cinéma, que Pabst parvint à faire d'une actrice le symbole, mieux, le microcosme, de son univers poétique. Ainsi qu'on l'a souligné, l'histoire du cinéma ne renouvellera qu'une seule fois semblable conjonction, avec la Marlène de Sternberg. Cette danseuse des Ziegfield Follies et du « Café de Paris » à Londres, après une dizaine de petits ou seconds rôles, était devenue à Hollywood, le prototype de la jeune Européenne émancipée, sensuelle, séduisante, perverse avec innocence. C'est dans *The Canary Murder Case* (1928) qu'on trouve son affirmation érotique la plus virulente. Elle s'y balançait sur un perchoir, dans une cage, dévêtue en canari par un Travis Banton inspiré. Mais son personnage de « garçonne », de fille qui se perd, de force érotique qui va, est presque tout déjà dans le film de Howard Hawks *A girl in every port* (1927). Elle s'appelait Louise dans ce film comme dans sa vie et Pabst voulait une Lulu, une Loulou, pour sa *Boîte de Pandore*. A cette coïncidence, il nous est loisible d'attacher la même valeur de signal, le même sens d' « élection » que les surréalistes mirent dans la rencontre, le « hasard objectif ». Car il ne fait aucun doute que Pabst s'éprit de son modèle. L'ironie de l'histoire lui fera jouer auprès d'elle, « fille folle » de vingt et un ans qui brûle sa vie, le rôle paternel, compréhensif et protecteur du soupirant un peu plus que quadragénaire mais plein d'usage et raison. C'est de la profondeur d'un sentiment sans retour — que le cinéaste exorcise par l'évocation tragique — la mort du docteur Schoen, la mort de Loulou — alors que la même situation (inversée dans *Le Silence est d'or*) peut être résolue par l'ironie, que naît selon nous la phosphorescence nouvelle, la soudaine plénitude de l'art de Pabst. « La remarquable évolution de Pabst se réduira dès lors à *la rencontre* d'une actrice qu'il suffisait de laisser agir sur l'écran sans qu'il fût nécessaire de la diriger, sa seule présence réalisant l'essence de l'œuvre d'art » *(L'Ecran démoniaque)*. Lotte Eisner dément elle-même une affirmation aussi injustifiée en ne faisant plus rien, dans les pages qu'elle consacre au « miracle Louise Brooks », que dénombrer les inventions photogéniques du cinéaste. Mais la rencontre demeure, qui fit de Pabst un thaumaturge. En quittant les ports de l'Europe pour la Berlin de Pabst, Loulou « la garçonne » perdait cet humour typiquement américain, cette liberté qui la sauvaient d'une certaine manière, pour revêtir un sérieux, la gravité de l'animal jusque dans ses jeux, une passivité de victime inconsciente ou une indifférence de coupable-innocent qui font son personnage unique, proprement magique, dans la galerie des femmes de l'écran. Lola-Lola était perverse, — le « mal » remontait en elle comme une fatalité de la putain — avant de devenir cérébrale et hautaine sous le nom définitif de Marlène. Garbo est toute spiritualité, proie des essences transcendantes. Brigitte Bardot est égotiste et terre-à-terre. Marilyn est une fleur du sommeil, pulpeuse mais irréelle, « creuse » comme une bulle de savon. La seule actrice que je serais tenté de rapprocher de Louise Brooks, c'est, à ses meilleurs moments bergmaniens, Harriett Andersson, enfant-femme comme elle et, comme elle, par-delà le bien et le mal, encore qu'on puisse percevoir sur son nez écrasé, sur ses lèvres tuméfiées, quelque chose de cette « malédiction » qu'un Rouault a greffée comme un stigmate sur la trogne de ses saltimbanques, de ses clownesses, ses hétaïres, — « Femmes damnées ». Loulou, elle, est aussi lisse et pure et incorruptible qu'une poupée. Elle vivait déjà dans ce

corps glorieux que l'eschatologie chrétienne postule pour après la résurrection universelle et le jugement dernier. Elle était déjà sauvée sans cesser d'être tout entière charnelle, sans que, dans la moindre mesure, l'esprit ni l'idée intervinssent pour sa divinisation.

Pabst lui faisait écarquiller des yeux en « soleils levants », ambigus comme sont les moments entre chien et loup, les crépuscules qu'on dit du matin. Ambigus, mais non équivoques. Par l'attitude, le geste, le rythme corporel, toujours typiques de l'époque, par l'éclairement et le cadrage, Pabst s'ingéniait à suggérer une idéale ligne d'horizon — bras replié devant le visage, voile ou foulard, coupure d'ombre, pose totalement renversée — au-dessus de laquelle pouvait monter le jour. On l'avait rangée parmi « les êtres blonds ». « Je suis donc une blonde aux cheveux noirs. » Cette blondeur de l'être recouvre un phénomène concrètement féerique. Dans les deux films de Pabst, elle outrepasse le réel par sa seule façon de le traverser sans lui offrir de prise : une sorte de Nadja que le mélo, en place de la folie, aurait marquée et dont l'absence au monde — dès qu'il se laisse oublier — n'est pas sans ressembler à la singulière disponibilité du premier Charlot.

Son mythe voulait qu'elle mourût, ou perdît, à la fin de presque tous ses films, comme ce sera le sort de Gabin environ dix ans plus tard : abandonnée dans *A girl in every port,* étranglée dans *The Canary Murder case,* tuée dans *Prix de Beauté.* Mais Pabst la fit triompher au dénouement de *Trois pages d'un Journal* et si Jack l'Eventreur poignarde Loulou à Londres, c'est qu'il est lui-même un mythe et qu'en assurant leur conjonction, Pabst orchestrait l'épanouissement cosmique de son héroïne. Avec Jack qui la continue, dans sa propre fatalité, Loulou, Femme éternelle, Principe déjà plus que personne, se dissout dans la brume, dans la ténèbre, dans la ville tentaculaire, dans l'univers dense de mystères, d'où elle renaîtra aussi incomparablement belle. Pourtant, sur une voie parallèle à celle de Garbo, Louise Brooks devint la victime de son personnage. L'une fut contrainte de se faire légende, elle, dut disparaître derrière son mythe, un peu comme Scott Fitzgerald fut dévoré par l'univers de ses romans. Quand mouraient les « années folles », à vingt-quatre ans, elle quittait le cinéma pour toujours et l'écran nous la garde comme un moment, paradoxalement non transitoire, de la Beauté sans trêve recommencée.

> *Femme, tu mets au monde un corps toujours pareil*
> *le tien*
> *Tu es la ressemblance*[37].

Un univers et un style • C'est en référence aux moyens techniques qui leur confèrent l'existence, que nous aborderons maintenant le monde et le style de Pabst. Dans cet univers, l'une des présences les plus émouvantes est celle des miroirs et des ombres — héritage romantique. Si *l'expressionnisme*, dès *Caligari* (1919), fait un suggestif usage des ombres et bientôt des mannequins, c'est à travers le *Kammerspiel* surtout que se développent les jeux de glaces. Le « réalisme » de Pabst, comme celui de ses prédécesseurs immédiats, unit les uns et les autres. Aussi son « matériau plastique » favori est-il *la vitrine*, la paroi de verre semi-transparente. Car la vitrine rassemble en elle le miroir, l'écran pour un défilé d'ombres, et la cage où vivent ces « doubles » étrangers, *autres*, que sont les mannequins. La première vitrine du cinéma allemand paraît en 1923 dans *La rue* de Karl Grune. (Celle de *De l'aube à minuit* (1920) est trop abstraite — et d'ailleurs dépourvue de

---

[37] Paul Eluard, *Les Yeux fertiles*.

vitre — pour que nous la prenions en considération.) *La rue sans joie*, qui est de 1925, en compte déjà trois.

La vitre-miroir a pour fonction naturelle de faire apparaître le double, soit par « addition » : le reflet précis s'anime dans son espace propre; soit par « soustraction » : l'image « diminuée », imprécise, se sépare du sujet pour vivre en forme de silhouette. Dans les deux cas, elle accomplit une magie obscure mais certaine. Quelque chose de très anciennement diabolique s'attache au miroir. Il redouble, il multiplie la création, tâche qui n'appartient qu'à Dieu. Il est « Maya ». « La terre que nous habitons est une erreur, une parodie sans autorité », écrit Borgès. « Les miroirs et la paternité sont chose abominable car ils la confirment et la multiplient[38]. » Le miroir introduit un point de vue objectif sur mon être, crée un autre être-là, semblable et étranger, un « double ». Un moi que j'ignorais, que sans glace je n'aurais jamais connu. Il me fait tel que je suis pour les autres, parmi les autres. Il me solidifie, me matérialise, hors de moi, dans le monde. N'est-ce pas ce que réalisait la sorcellerie en quête d'un golem, d'un homonculus ? C'est pourquoi un miroir est toujours magique, divinatoire. Il promet, il découvre, il annonce. Il me découvre ce que j'ignore. Il esquisse une histoire dans laquelle je n'agis plus mais suis agi, où *je est un autre*[39]. Le miroir me ravit toujours quelque chose. Il rompt mon unicité, mon autonomie, mon unité, mes certitudes. Il double le conscient d'un domaine jusqu'alors inconscient ou semi-conscient. Il vole mon ombre; il échange mes gestes, de la droite à la gauche et l'inverse. Il me vole de l'être et, en compensation, m'introduit dans un milieu fluide, sans limites, où je suis invulnérable et grâce auquel le monde divers devient comme un océan réunifié. La vie individuelle retourne à la vie cosmique, Vénus retourne à l'écume, la mère, à la mer. « Comme s'il y avait là, écrivent Borde et Buache, un mode de transition, un *no man's land* entre la réalité et l'imaginaire », entre l'ici et l'ailleurs, entre l'un et le tout. Justement, ombres et reflets participent de deux mondes, l'ombre n'étant jamais qu'un reflet noir, simplifié, à demi mort déjà et encore mien pourtant[40]. « Tout ce que le cœur désire peut toujours se réduire à la figure de l'eau », a dit Claudel[41]. Les vitres et les miroirs liquéfient l'univers, le reconduisent à son unité primordiale, — s'y efforcent du moins. Ce faisant, ils déréalisent moins le réel qu'ils ne l'imprécisent. Ils le chargent de menace, d'incertitude, de promesse.

---

[38] « Le teinturier masqué », in *Histoire de l'Infâmie*.

[39] Parfait exemple de cette aventure psychique, de ce dévoilement, un effet de miroir pris dans *La Rue sans joie*, dont nous empruntons partiellement la description à Lotte Eisner : « L'assistante de la Greiffer contraint Garbo à revêtir une robe du soir qui la dénude presque entièrement. » On voit la jeune fille debout, se reculant, se plaquant contre un miroir comme si elle voulait le traverser, s'y réfugier. Son double lui colle au dos et, devant lui, se réfléchit, effrayante, l'image de la femme qui la harcèle. « Ensuite Garbo, revêtue de cette robe, se reflète dans une glace à trois faces où apparaît trois fois également la silhouette d'un homme ivre dont la présence réelle n'est révélée que par une main avide tendue vers la jeune fille » (*L'Ecran démoniaque*). Ou encore cet autre, tiré de la nuit de noces de *Loulou* : Loulou se déshabille, voluptueu-

C'est dans *L'Opéra de quat' sous* et plus spécialement dans sa « maison d'illusions », que les « possibilités illusoires du verre » (Kracauer) sont exploitées avec le plus grand bonheur. Les battements de portes vitrées — qui suffiront à distiller un lourd climat d'angoisse dans les blockhaus du *Dernier acte* — exhalent ici un frémissement voluptueux, comme l'impatience du désir vierge. Le verre, la lumière dans, derrière ou sur le verre, l'inquiétude aussi de la caméra, nourrissent l'incertitude oniro-féerique de ce monde enchanté, à la « géographie » indécise. Rudolf Arnheim dénonce cette manie d'interposer du verre entre la scène à filmer et l'objectif *(Film as Art)*. Quel sens cela a-t-il de montrer, dans *Trois pages d'un Journal,* Thymiane avec son suborneur, d'abord de l'intérieur de la pharmacie, ensuite de l'extérieur, à travers la vitre de la devanture ? Il ne trouve à ce contrechamp d'autre valeur que décorative. Il ne voit pas que la barrière-miroir de la vitre introduit une poésie plastique et comme un jugement, une insinuation métaphysique, d'ordre expressionniste. L'idée de viol, d'effraction morale — une vie surprise, une intimité épiée — est spontanément dictée par le verre. Le contre-champ instaure une objectivité indéterminée — regard, présence de qui ? — (quand Narcisse se contemple son reflet est son seul *témoin*)[42] — qui constitue précisément la dimension tragique de l'instant : Destin, Esprit de la terre ou du mal ?

Mais comment les reflets, hypermobiles, vivants, spirituels, peuvent-ils partager avec les mannequins épais, inertes, matériels, la même fonction magique ? Les miroirs préparent, nous l'avons vu, un double objectif, autonome, du sujet : une sorte de statue. Le reflet est déjà robot. A ce niveau se noue la dialectique de l'image et du simulacre. Tous les « doubles », au demeurant, se rejoignent dans un même univers *dédoublé,* — ce monde des doubles, dit Edgar Morin, qui est « le monde de l'immortalité, *c'est-à-dire des morts*[43] ».

---

sement, devant la glace. On la voit, avec son reflet. Son mari, armé, entre *dans* le miroir, menaçant. Loulou inquiète, se retourne (on voit sa tête au tout premier plan, avançant vers la salle), puis sort du champ. Reste le mari seul — ou plutôt son reflet. Loulou l'abandonne *de l'autre côté du miroir*; dans quelques instants il sera mort.

[40] Le fait est vérifié à la lettre dans ce plan de *Un amour de Jeanne Ney,* où la vitre embuée au travers de laquelle Jeanne a aperçu Andréas, devient le lieu de sa rêverie amoureuse. Autre exemple de « désintégration » devant l'angoisse fascinante-repoussante de l'éros : quand Garbo (*La Rue sans joie*) se résout à franchir le seuil fatal d'un salon chez la Greiffer, c'est d'abord son ombre qui entre dans le champ, puis son reflet dans un miroir, enfin sa personne corporelle.

Cité par Gaston Bachelard, in *L'Eau et les rêves.*

41.

[42] Ainsi, dans ce même film, Erika embrasse le miroir qui lui renvoie son image; le directeur de la maison de redressement surveille l'entrevue de Thymiane et Osdorff à l'aide d'une glace de poche qu'il cache au creux de sa main.

[43] *Le cinéma ou l'homme imaginaire.*

On peut considérer que *Le Cabinet du Docteur Caligari* (1919) apporte au cinéma allemand ses premières marionnettes : les girations d'un manège y suggèrent la forme mécanique, circulaire, du Destin, et Cesare, le somnambule, y évolue avec la rigidité d'un pantin. Dans *Le rail* (1921), Lupu Pick associe par des mouvements de panoramique, un épouvantail grinçant au vent et un couple d'amants devinés en ombres derrière les vitres d'une fenêtre. Avec les mannequins du *Cabinet des figures de cire* (Paul Leni, 1924) le processus de la vie s'inverse : les figures de cire s'animent mais sans parvenir à oublier, vivantes, la raideur et la fébrilité convulsive de la mort. Les films de silhouettes de Lotte Reiniger (1926) porteront à son comble la fusion des deux paradoxes plastiques de l'expressionnisme : l'inertie vivante du mannequin, ici en carton articulé, et la réduction du vivant à son ombre. L'homme a disparu au profit de ses doubles : l'ombre est aussi la statue[44]. Dans *Berlin, symphonie d'une grande ville* (1927) de Walter Ruttmann, un fleuve de vitrines, des théories de poupées, de pantins, de jouets, de mannequins, courent à la rencontre des foules humaines agitées. Mais c'est *Les hommes le dimanche* (1929) qui retrouve, réalistement, comme chez Pabst, la conjonction des reflets et des pantins, et qui la charge d'érotisme. L'instantané photographique qui fige, pour badiner, les jeux des couples de baigneurs, les fait glisser tout naturellement dans l'univers des doubles — « on pense à la femme de Loth » dit Rudolf Arnheim — où cartes postales à l'étalage, mains de cire à la vitrine d'une manucure, postiches à la vitrine d'un coiffeur, statues sur les places publiques, se reconnaissent et fraternisent.

On a fait gloire à Pabst du sûr instinct selon lequel il passe des vivants aux choses et des choses aux hommes, de « cet art qui lui est propre, de se servir des objets comme s'ils étaient des acteurs et de traiter les acteurs sur le même pied que les objets » (André Michel), et c'était une autre manière de porter à son actif cette dialectique que nous nous efforçons de cerner[45]. Un corps tombe, des melons dégringolent et se figent à sa place *(Mlle Docteur)*, une pièce de monnaie roule *(Le drame de Shanghaï)*, les feuillets d'une lettre volent *(Trois pages d'un Journal)*, une roue tourne à vide longuement *(La Tragédie de la mine)*. Qu'un vitrier réclame son salaire, une énorme main impérieuse quémande des billets (*La rue sans joie*). Qu'un avare s'excite sur le produit attendu de la restitution d'un diamant, sa volupté le décompose en organes avides : bouche, doigts, yeux, tandis que sa nature larvaire se projette sur les escargots qu'il se dispose à déguster (*Un amour de Jeanne Ney)*. Un jouisseur, à la boutonnière duquel la Greiffer passe une fleur, tout son visage devient menton. Ailleurs, Pabst n'en fera qu'une nuque, qu'un crâne, qu'un double menton, qu'une paire de bajoues ou de biceps, qu'un ventre autoritaire.

Traiter les humains en objets, ce fut la vertu même des grands Soviétiques. Mais ils en usaient avec ceux qu'ils détestaient ou méprisaient. Pabst l'emploie aussi avec ceux qu'il aime.

Ce thème du pantin qui mécanise l'homme, du manège qui

---

[44] Un prologue d'ombres chinoises ouvre précisément le *Don Quichotte* de Pabst.

[45] Cet éloge visait aussi certaine *contamination*, d'abord sensuelle, de l'objet par le personnage ou la situation, — échange que les Soviétiques devaient pousser très loin (cf. la cruche de bière et le gros koulak au début de *La ligne générale*, la viande avariée du *Potemkine*, les cigarettes et les uniformes militaires ou religieux de *Tempête sur l'Asie*). Ainsi le désordre d'une table, d'un bureau (*Jeanne Ney*), la chaleur — promesse et menace — d'un manteau de fourrure (*La rue sans joie*), le contraste entre de pauvres toilettes et des neuves (*ibid.*), le frémissement d'un rideau (*Crise, Mlle Docteur*), le pantin burlesque dont un séducteur s'amuse et qu'il fait porter à sa conquête (*Crise*), l'interminable descente d'un monte-charge (*La tragédie de la mine*), le bâton de rouge confisqué à une pensionnaire (*Trois pages d'un Journal*) et que le directeur passe sur sa propre bouche devant la nouvelle arrivée, coagulent un « climat », une psychologie. Ici, pourrait-on dire, l'objet se fait à la fois le miroir et le reflet.

mécanise le monde, n'est rien autre au fond que la forme moderne de la vieille danse macabre gothique. C'est la mort, toujours présente dans la vie, qui entraîne les vivants à la tombe sous les dehors du plaisir. Les anciens convoquaient Dieu et Satan. Les contemporains leur ont substitué l'éros et la mort. L'iconographie allemande des années vingt, sans parler des archives des Fondations de psycho-pathologie sexuelle, est pleine de *vanités* où la mort est sœur siamoise de la putain, de *ecce femina* annoncés par la mort, du thème surtout de la femme et le pantin traité de mille manières — homme-marionnette, femme-dompteuse, homme-cheval, femme-écuyère — y compris celle dont le cinéma allemand fera une image clé : l'homme soumis à la femme, agenouillé devant elle, la tête enfouie dans son giron. Fermant la boucle existentielle et jusque physiquement, dans son attitude corporelle, l'homme — ou la lesbienne — esquisse le retour au sein virilement maternel, à la grande matrice originelle, à « l'esprit de la terre ». D'une façon bien baudelairienne, la mort est, là aussi, *le voyage*. Et ce n'est point hasard si les navires, les ports, les brumes, les horizons étrangers obsèdent ces images de l'amour-décomposition, de *La rue sans joie* à *Crise*, de *Loulou* à *L'Opéra de quat' sous* et *L'Atlantide*[46].

Quand dans les docks de *L'Opéra de quat' sous*, deux acolytes de Mackie, aux mines d'invertis, préparent le compliment qu'ils destinent à la mariée (un écho de cette scène se retrouvera dans *L'Atalante*, avec le bouquet mouillé de Michel Simon), la comédie est seulement vue dans le miroir devant lequel ils répètent, un voleur paraissant sur la gauche du cadre « en amorce » tandis que, symboliquement, une statue de singe est assise à droite de la glace. Ainsi le reflet se donne-t-il comme une singerie de la vie. Un quadruple jeu de miroirs s'instaure ici. Le théâtre se déplace de la convention sociale à sa parodie par les voleurs, à son redoublement concret par le miroir, et à son interprétation réelle dans le hangar. Mais de la scène dans la glace et de la même rejouée ensuite « pour de vrai » en présence des époux, c'est la seconde qui semble la moins réelle. Le miroir, le pantin, dégradent la vie rien qu'en la regardant *d'où ils sont*. Ils la « diabolisent », renouant avec le vieux mythe du péché de connaissance. Eve et Adam n'eurent honte de leur nudité — et du reste — qu'après avoir mordu aux fruits de l'arbre de science. Ils se virent alors sous le regard de Satan. Comme il est logique, l'univers du spectacle s'avère le plus propre à cette dérision-exaltation de la vie. Fêtes, représentations, rêves, rares sont les films de Pabst qui l'ignoreront. Du spectacle de la Greiffer parmi ses anges, dans *La Rue sans joie*, des tournées de *Komödianten* au cancan de *L'Atlantide*, aux beuglants de *Mlle Docteur*, du *Drame de Shanghaï*, de la « mascarade » révolutionnaire de Peachum au pseudo-suicide de Michel Simon dans *Du haut en bas*, sans parler de « l'opéra » diffus par toutes les images de *Die Dreigroschenoper*[47], l'amour, l'existence, se découvrent comme une universelle conspiration où chacun apporte sa pierre sans trop savoir qu'il l'apporte, une gigantesque machine à conditionner les réflexes.

Il reste bien des éléments expressionnistes dans le jeu volontairement mécanisé parfois des acteurs de Pabst. Lorsque, dans *La rue sans joie* (1925), Garbo et Jaro Fürth (son père), s'assoient, effondrés, Asta Nielsen se laisse couvrir de bijoux puis s'en dépouille, impassible comme une idole, l'expressionnisme paraît les faire poser pour quelques statues du malheur. Et dans *Le dernier acte* encore, en 1955, Oskar Werner, le « bon » nazi, agite perpétuellement ses bras comme un télégraphe ce qui, sournoisement, l'accorde par-delà sa révolte, au Führer trompé, « perdu » par ses proches. Le résultat peut sembler factice ou forcé mais non si, avec Kracauer, on se rappelle que l'acteur expressionniste doit « réagir comme on songe, en état d'hypnose ». Egarés, *distraits* du présent sous l'aiguillon de la douleur (ailleurs, du plaisir) ils redeviennent le vivant-mécanique, le nœud d'instincts conditionnés, l'automate, l'homonculus, la victime, — mais peut-être aussi le vainqueur. Le fantoche évoque donc plus que la fatalité de la danse macabre dont nous avons parlé. Il est le seuil par où, à travers le choc, l'ivresse, l'anesthésie du désespoir, ou l'extase, l'être passe de l'autre côté du miroir. Après tout, les surréalistes eux aussi eurent recours à l'écriture *automatique*, pour dépayser le moi, élargir son univers.

---

[46] Conduisant au Bal Kursaal (dans *La Tragédie de la mine*), la caméra de Pabst montre une affiche « saharienne » de la Compagnie Générale Transatlantique avant de découvrir à travers une fenêtre (vitrine) la flamboyante féerie d'un bistrot du dimanche, surpeuplé.

[47] Dans ce dernier film, les volets-guillotines des fenêtres (au bordel), les rideaux de toute nature, le pont-levis des docks, les toiles de fond peintes du mariage, le groupement « en tableaux » des personnages qui semblent toujours poser pour la photo « de famille », la rigidité de marionnettes des bandits et des mendiants, permettent l'une des plus subtiles transpositions du théâtre à l'écran que le cinéma ait connues.

Comme chez tous les grands cinéastes de son temps, le découpage est pour Pabst une dialectique de l'analyse et du montage. Les plans en mouvement partent du détail et le rendent à l'ensemble — ou l'inverse — mais ils n'oublient pas la totalisation. D'une paire de bottes, d'un pied, le panoramique passe à une jambe, puis au personnage entier, à sa chambre, qui n'est que son visage *total*, la surface de rencontre moi-monde *(Un amour de Jeanne Ney)*; du visage forcené de la surveillante, le travelling arrière conduit aux coups de baguette qu'elle frappe, aux filles qui lui obéissent, à l'atelier-prison qui les réunit *(Trois pages d'un Journal)*. Souvent, un miroir, petit ou grand, vient concrétiser la synthèse, manifeste la totalisation. Le fragment, chez Pabst, est la « touche » qui doit se fondre, disparaître dans le tableau, méthode impressionniste.

Pourtant s'il est peintre, Pabst n'est pas musicien. Son souci premier n'est jamais le chant ni la symphonie mais le flux

continu du monde-récit. Le détail n'est pas davantage dans son découpage, l'élément abstrait d'un itinéraire dramatique obligé; il est une pointe, une aspérité ou un creux *de l'ensemble,* ce qui doit accrocher ou retenir, légitimement, le regard, la passion. Aussi bien chez lui comme chez un Eisenstein, le gros plan n'est pas contradictoire du plan d'ensemble, le plan court du plan-séquence. Qu'il émiette ses films muets — le « Ciné-œil » de Vertov est passé par là — en d'innombrables cellules (plus de deux mille dans *L'Amour de Jeanne Ney* au lieu des cinq à six cents plans qui étaient alors de règle[48]) ou qu'il resserre ses films sonores en moins de quatre cents plans *(La Tragédie de la mine, L'Opéra de quat' sous)* partout on louera comme les contemporains louèrent dans *Loulou,* « cet amour qu'il a de la scène unique, inlassablement travaillée, sans cesse retouchée... sans cesse en mouvement... jusqu'à devenir non plus une simple partie d'acte mais l'acte lui-même » (Krazna Krauz).

La fameuse scène de jalousie de Loulou, qui vire à la crise de nerfs puis à la crise sensuelle, et dont Lotte Eisner dit qu'elle est peut-être ce que le cinéma compte de plus érotique, est tout entière bâtie sur le gros plan, — le plan rapproché. Mais ses gros plans ne sont qu'apparemment des équivalents du classique « plan de coupe » elliptique qui permet de tourner les interdits : lait qui bout, chez un Clouzot, arbres à l'envers chez un Renoir, portrait (de Loulou en Pierrot) chez Pabst lui-même. Le tour de force est ici, d'avoir transféré l'ensemble sur les parties les plus immédiates et fait que la réalité montrée s'élide en quelque sorte elle-même, si bien que ce qui est sous-entendu dans l'ellipse est aussi *cela même qui est montré*! Loin de représenter un « détail » de la scène, les jambes de Louise Brooks en constituent le foyer, son élément le plus vivant, le plus suggestif, le plus indécent. La vigueur érotique de la séquence tient toute dans cette insolente prétermission[49].

---

[48] « La scène au cours de laquelle Kalibiev vend au père de Jeanne la liste des agents bolcheviks et qui ne dure guère plus de trois minutes, compte quarante plans. » (Iris Barry.)

Encore qu'il se soit fait très tôt le champion du « raccord dans le mouvement » (il y en a un dans *Le Trésor*), Pabst possède un art si sûr de l'analyse, du rythme et du montage que même ses enchaînements de plans statiques, ses séquences les plus fragmentées, deviennent des blocs d'une seule coulée : discours fascinant dont on a oublié qu'il est fait de mots, de syllabes. Les scènes du théâtre, dans *Loulou,* les scènes de la « loterie » dans la boîte de nuit de *Trois pages d'un Journal,* celles du cabaret de *L'Opéra de quat'sous,* sont des exemples parmi les plus remarquables de ce que Henri Agel nomme avec bonheur « son sens aigu de l'investissement des nerfs ». Il semblerait que Belà Balàzs ait songé à Pabst (mais il l'a banni de ses livres depuis 1945), avec qui il collabora pour *L'Opéra de quat'sous,* lorsqu'il décrit ainsi *l'impressionnisme cinématographique* : « Quand le spectateur voit « l'ensemble », il n'a pas sous les yeux l'image schématique qu'il aurait s'il n'avait d'abord vu les « détails ». Dans ce *tout,* il voit bien plus que ce que le plan d'ensemble lui montre car il y projette les détails découverts préalablement » *(Der Film).*

Les « réalistes » cependant ont mené, sur le plan de la théorie,

une savante querelle contre le style de Pabst, laquelle peut être résumée dans la proposition suivante : chez Pabst, comme chez beaucoup de cinéastes allemands influencés par Walter Ruttmann, le montage est l'instrument d'une mystification politique. Chez Eisenstein, chez Poudovkine, le montage est, se veut dialectique. Il s'avoue comme heurt, contradiction. Il prend position, il découvre les sens, il juge, il démontre. Dans les œuvres de Pabst, il nie, il déguise sa discontinuité. Il regarde, il subit, il consent au chaos. Quand il touche au chant (ainsi lors du combat de Quichotte contre le moulin), il devient hymne abstrait. « Le souci de restituer la réalité comme flux continu naît du désir de se retirer des positions les plus avancées », dit Kracauer. Le montage court interdit d'ailleurs qu'on voie de près, à suffisance, l'objet montré. Il favorise en revanche une véritable démission devant le réel, la fuite du tout dans le détail, l'évasion dans l'objectivité. Avec lui s'ouvre le règne des « petites vérités qui servent à masquer les grandes ». Et Belà Balàzs précise encore : « Si le naturalisme du film moderne n'a pas pu engendrer un art subtil et véridique, c'est en grande partie parce qu'il est né d'une nouvelle exigence idéologique de la petite bourgeoisie... Le romantisme petit-bourgeois s'est retourné, aujourd'hui il se cache la vérité avec la vérité. »

Il y a beaucoup de justesse dans ce réquisitoire. Et si l'on ne peut nier que Pabst prenne souvent parti, dénonce, accuse, au niveau du détail qu'il élit, il n'en est pas moins exact que cette prise de position — sur de petites vérités — ne s'effectue que rarement en fonction des vérités plus grandes qui les gouvernent. Intuitif, instinctif, réceptif, Pabst s'attache à vivre le monde, son monde, bien davantage qu'à le penser. Le sens du détail, l'intensité de sa perception, exigent comme un retour à la fraîcheur perceptuelle de l'enfance, une disponibilité, une innocence, un abandon qui privilégient la passivité ou l'indifférence au détriment de l'engagement. Il faut toutefois faire cette mise au point essentielle que Pabst vise « la réalité submergée par le rêve » (ainsi que le dit Balàzs) et non le réalisme, la réalité nue, pour autant qu'elle existe. Il poursuit la re-création d'une *totalité*, d'une synthèse bien particulière, envoûtante par la suprématie qui s'y exerce du monde subi par l'individu subissant — ce qu'on a appelé *atmosphère* par commodité. Grisé-grisant, il est fasciné par l'être mais il en organise encore la fascination. Dans cette part active tient son « refus des positions les plus avancées » et « le consentement au chaos », qu'à la manière, un peu, du Nouveau Roman, il se refuse à nommer chaos.

---

[49] D'ailleurs Pabst élargit au cadrage très serré cette dialectique propre au gros plan. Les restrictions que le cadre impose au détail installe celui-ci sur la frontière dynamique où la partie se fait le tout, où la totalité devient fragment. Ainsi cadré trop serré, ce qui décapitera Schilgosch lorsqu'il se lèvera et avant même qu'il soit debout (le plan suivant le montre debout) le plan exprime *physiquement* la raideur corporelle et l'inconfort moral d'un personnage dont Loulou cachait la présence à son amant, mais que le chien a dénoncé. Plus tard, quand Loulou tâtera les biceps de Rodrigo et se suspendra à ce bras comme à une barre fixe, Pabst cadrera son visage (balançant d'arrière en avant) serré à la limite du lisible. Mais cette contraction du gros plan suggère spontanément le côté trouble, sensuel, déjà sexuel, de cette gaminerie. En plan d'ensemble, en plan moyen, en plan américain, la scène eût été un gag. En gros plan, elle est une scène érotique. Tout le music-hall, dans ce même film, n'est univers amoureux que grâce à la *proximité* des plans.

Vieux démon toujours jeune... • La parabole descendante que suivit la tragédie grecque est de tous les âges. Rares sont les créateurs qui, après avoir eu le bonheur d'être Eschyle (plus ou moins), ne deviennent Euripide. « Euripide est cet acteur au cœur battant dont les cheveux se dressent sur la tête », dit Nietzsche. « Ses moyens sont de froides et paradoxales *pensées* — à la place de la contemplation apollinienne — et des *passions* déchaînées — à la place de l'extase dionysienne (...) La divinité qui parlait par sa bouche n'était pas Dionysos ni Apollon non plus, mais un démon tout nouveau nommé Socrate[50]. » Ce Socrate qui finirait par s'enorgueillir *de ne rien savoir.* Ne nous hâtons pas trop d'accabler le Pabst « dernière manière ». Combien peuvent se vanter d'avoir pu vieillir « correctement », je veux dire sans rencontrer Socrate ?

Alger, 24 mars 1965.

---

[50] *La naissance de la tragédie.*

Une documentation permanente sur la grande (et la petite) histoire du cinéma, sur tous les problèmes soulevés par la destinée tumultueuse d'un art qui est devenu, véritablement, le langage de notre temps.

cinéma 66

passe, chaque mois, en revue l'actualité cinématographique.

Abonnement un an (10 numéros) : France 21 F
Belgique et Suisse 24 F — Autres pays 27 F
C.I.B., 7, rue Darboy - PARIS-XIe — C.C.P. 11.054-22

l'Avant-Scène

La plus importante collection internationale de découpages intégraux avec photos

Abonnement simple :

11 numéros de l'*Avant-Scène Cinéma* .... 28 F (Etr. 32 F)

Abonnement « Diptyque » :

11 numéros de l'*Avant-Scène Cinéma*
+ 10 numéros de l'*Anthologie du Cinéma*
(réservé aux abonnés) .... 46 F (Etr. 52 F)

AVANT-SCÈNE CINÉMA (Numéros disponibles) le n° 3,50 F (Etr. 4,50 F)

Le Passage du Rhin, Les Amants, La Princesse de Clèves, Lola, L'Enclos, Le Testament du Docteur Cordelier, La Fille aux yeux d'or, Amélie ou le temps d'aimer, Ce soir ou jamais, Léon Morin, prêtre, Citizen Kane *et* Le Cuirassé Potemkine (Sp. 5 F), Les Visiteurs du soir, Le Trou, Leviathan, Jeux interdits, Le Salaire de la peur, Noblesse oblige, Vivre sa vie, Et Dieu créa la femme, Zéro de conduite, La Chevauchée fantastique, Le Procès, Le Doulos, La Ronde, Quai des orfèvres, Adieu Philippine, Le Guépard, Mort d'un cycliste, Le Journal d'une femme de chambre, M. le maudit, Un Homme dans la foule, L'Insoumis, Spécial U.R.S.S. (La Ballade du Soldat *et* J'ai vingt ans — 5 F). Casque d'or, La Grande Illusion, Le Mouchard, Une Femme mariée, Spécial polonais (La Passagère *et* Cendres et diamant — 5 F). La Peau douce, Le Désert rouge, Ivan le Terrible (3 parties : 7 F). La Règle du jeu, Le Jour se lève, Shock Corridor, Monsieur Ripois, Viva Maria.

ANTHOLOGIE DU CINÉMA : le fascicule 1,80 F (Etr. 2 F), réservés aux abonnés;

Eisenstein (Yourenev), Flaherty (M. Martin), Dovjenko (L. & J. Schnitzer), Ophuls (C. Beylie), Korda (P. Cowie), Murnau (Domarchi), Laurel et Hardy (Coursodon), Ince (Mitry), Sjöström (Idestam-Almquist), Méliès (M. Bessy), Cocteau (Cl. Beylie), Guitry (J. Siclier), Feuillade (F. Lacassin).

Abonnements à envoyer, en joignant le titre de paiement à *L'Avant-Scène*, 27, rue Saint-André-des-Arts, Paris-6ᵉ.
(C.C.P. Paris 7353.00)

Choix de textes

établi par

Barthélemy Amengual

Je voudrais construire pour moi et entièrement de mes mains, pierrre à pierre, brique à brique, une ville comme moi... Elle me ressemblerait et chacun en y entrant comprendrait que cette ville c'est moi, que ces rues, ce sont mes bras ouverts pour accueillir mes amis... Quelques ruelles sales sont nécessaires dans une ville pour qu'elle soit vraie et pour qu'on puisse y vivre... Et je voudrais aussi que le soir, dans certaines ruelles derrière les prisons, les filles d'une maison aux persiennes closes, sortissent sur le seuil prendre le frais et répandissent tout autour, dans l'air tiède, une odeur mystérieuse de crime et de roses fanées... Une telle maison est indispensable dans une ville qui se respecte : il la faut de même qu'il faut la mairie, le tribunal, les prisons, l'hôpital, le cimetière et le mont-de-piété. Mais ce qu'il faudrait surtout, et on ne peut s'en passer, c'est une tache sombre sur le pavé d'une rue quelconque, ou mieux encore au milieu de la place de la mairie. Une goutte de sang et personne ne saurait comment elle y serait tombée, qui y serait mort, ni pourquoi. Une goutte rouge, à peine effacée. Ce serait comme une tache sur la conscience de la ville : car il faut absolument un motif de remords et de crainte dans une ville, si l'on veut qu'elle soit parfaite.

Curzio MALAPARTE,
(Une Ville comme Moi.)

LE CINÉMA SELON G. W. PABST

(Choix de textes et propos)

LE MUET ET LE PARLANT

— Le cinéma est l'art du mouvement. Le rythme naît du mouvement des images. Or il y a dans un costume du passé, certains « anti-mouvements » qui interdisent la sincérité du jeu. Chaque époque a ses mouvements. Manchettes molles, montres-bracelets, portefeuille, browning conditionnent les mouvements spécifiques du vingtième siècle. Un costume historique interdit à l'acteur de les reproduire. La vie contemporaine ne pose-t-elle pas assez de problèmes érotiques et sociaux pour que nous y trouvions la matière nécessaire à tous nos films ?

— Pour ce qui est du film parlant, j'estime que l'on ne peut encore fixer les bornes de son développement. Le film muet se propose d'atteindre à l'expression visuelle d'émotions, de sensations, de perceptions. Si je désire fournir l'impression d'un métro entrant en gare, je réalise une suite d'images visuelles d'où naîtra l'impression optique du bruit. La technique du film parlant est évidemment toute différente. Ce sera peut-être une nouvelle forme d'activité spectaculaire placée entre le Théâtre et le Cinéma...

(*Cinéa-Ciné*, nouvelle série, n° 118, 1er octobre 1928.)

POLITIQUE ET CULTURE

— Tandis qu'en Allemagne on me faisait des reproches pour mes tendances humanitaires et pacifistes et pour avoir soi-disant introduit de la politique dans mes films, j'ai été accueilli en France avec des marques d'estime, même de la part de mes adversaires. Ainsi M. Bailby, quand il dirigeait encore l'*Intran,* lors de son séjour à Nice, me dit que, tout en ne partageant aucunement mes opinions sociales, il était rempli d'admiration pour la manière dont je les exprime dans mes films. Quelle preuve de haute culture, ces compliments! Du reste, en France, la culture est en général très douce. La classe moyenne, gardienne des meilleures traditions intellectuelles, presque disparue en Allemagne, n'est heureusement pas détruite dans le pays de Voltaire, de Rousseau, de Diderot...

— *Monsieur Pabst, on discute actuellement avec passion les problèmes d'art dans le cinéma, notamment si le film doit être artistique ou commercial. Quelle est votre opinion ?*

— La question ne peut être posée ainsi. Le cinéma est la plus grande invention de la civilisation après celle de Gutenberg. Le cinéma est la forme d'expression la plus puissante de notre époque et par cela même, il est devenu une arme formidable dans les mains de ceux qui ont su s'en emparer. Une alliance entre les machines et le corps et l'esprit humain, une expression visuelle par excellence, renforcée par la voix, pénétrant au plus profond de l'âme humaine, — voici ce que représente cette arme plus efficace que des milliards de brochures imprimées ou des milliers de discours prononcés. Et les gouvernants l'ont parfaitement compris. Ni le théâtre, ni la presse, ni la littérature ne sont plus muselés par la censure, tandis que le cinéma est contraint d'en souffrir le joug.

— *En Russie ?*

— Encore plus qu'ailleurs. (...) Cette suspicion continuelle du cinéma constitue pour nous la meilleure preuve que notre travail — je parle des metteurs en scène — est de la plus haute importance pour les masses populaires. Puisque les autres formes d'expression — théâtre, littérature, etc. — ne sont pas considérées comme aussi dangereuses que le cinéma, nous devons avoir un seul et unique but : celui de conquérir l'égalité des droits...

— *Quelles seraient dans ce cas les obligations du metteur en scène ?*

— Le cinéma étant un instrument de combat, le metteur en scène n'est rien d'autre qu'un homme de combat. Il l'est toujours, à chaque instant de son travail. Jusqu'à son dernier souffle il doit lutter pour ses idées, contre la muselière probable de la censure. Bien entendu, je ne parle pas du metteur en scène qui, comme un simple artisan, ne fait de films que sur commande, pour gagner son pain. Non, le vrai metteur en scène est celui qui a pour le cinéma la même vénération que le violoniste pour son violon, ou le peintre pour son pinceau et sa palette. Pour lui, le cinéma est ce qu'est la plume pour le journaliste politique. Mais oui! Ces deux professions, journaliste politique et metteur en scène, ont ceci de commun qu'on les redoute également. Mais, tandis que le premier est ce qu'on appelle un homme « arrivé », un homme qu'on n'ose plus persécuter, le second, pour le moment, ne l'est pas encore. Redouté il l'est bel et bien, mais en même temps il est encore considéré comme quantité négligeable, vu son entière dépendance du capital. Il n'en devient que plus combatif! Ah! si je n'avais pas été metteur en scène, je deviendrais journaliste politique!

— *Etant donné la mission que vous attribuez au cinéma, quel genre de films devrait-on faire, monsieur Pabst?*

— Avant tout, un film ne doit pas être exclusivement un « amusement » pour le peuple. Même dans un film d'opérette, genre tant aimé par le public, on peut exprimer des idées sociales (...). Je cite René Clair, dont je suis un grand admirateur. Cet artiste de grand talent a compris la mission du cinéma. Dans chacune de ses bandes, tout en sauvegardant les formes esthétiques, il exprime une idée sociale, il le fait d'une manière exquise et le public, subjugué, enthousiasmé, ne s'en aperçoit même pas. René Clair ne fait que suivre le chemin tracé par Chaplin dont il est l'héritier pour le film sonore et parlant.

— *Vous êtes aussi un admirateur de Charlie Chaplin ?*

— Je ne le cache pas. C'est le plus grand génie de l'écran. Avant tous les autres il a compris la mission du cinéma. A partir de ses premiers petits films grotesques jusqu'à son grand *City Lights*, ce grand artiste, tout en « amusant » le public, comme nul autre avant lui n'avait su le faire, a toujours exprimé une idée sociale. Le spectateur rit aux larmes, mais il s'en va rêveur, avec la volonté de revenir. Oui, Chaplin est le seul metteur en scène dont, après sa mort, on pourra dire qu'il nous aura laissé des « œuvres complètes ». Malheureusement, il a peur de s'attaquer au film parlant. Quelle erreur!

— *Que tourneriez-vous actuellement si vous étiez entièrement libre du choix du sujet ?*

— Voici une question bien embarrassante. Eh bien, ne vous étonnez pas! Si, outre l'argent, j'avais devant moi la jeunesse, j'aurais pris l'appareil sur mon dos et serais parti à l'aventure, à travers le monde, à la recherche de l'imprévu, pour tourner ce qu'on appelle des « Actualités ». J'aurais tourné tout ce que j'aurais vu et observé : la nature, les pays, les peuples, les mœurs! Quel film grandiose on pourrait faire! Montrer dans des « actualités » bien assorties, bien choisies dans tout l'univers, les différents aspects de la vie, instruire et divertir en même temps — quelle tâche admirable!

(Louis Gerbe, « Les idées de Pabst sur le cinéma », *Je suis partout*, n° 462, 19 janvier 1933.)

SERVITUDE ET GRANDEUR D'HOLLYWOOD

Malgré l'avènement du « parlant », je reste convaincu qu'au cinéma le texte en lui-même est fort peu de chose. Ce qui compte, c'est l'image. Voilà pourquoi je continue à prétendre que le créateur d'un film est bien plus le metteur en scène que l'auteur du scénario ou les interprètes.

Les firmes cinématographiques — et surtout les firmes américaines — semblent malheureusement ignorer cela. Si en Europe, il y a quelques années encore (car, à présent, chez nous aussi, c'est devenu extrêmement difficile), le metteur en scène pouvait marquer un film, à Hollywood ce fut toujours impossible : le metteur en scène n'a là-bas aucune responsabilité ni artistique ni financière; il n'est que l'un des nombreux maillons de la chaîne qui forment les divers départements à travers lesquels s'élabore la fabrication des films (...).

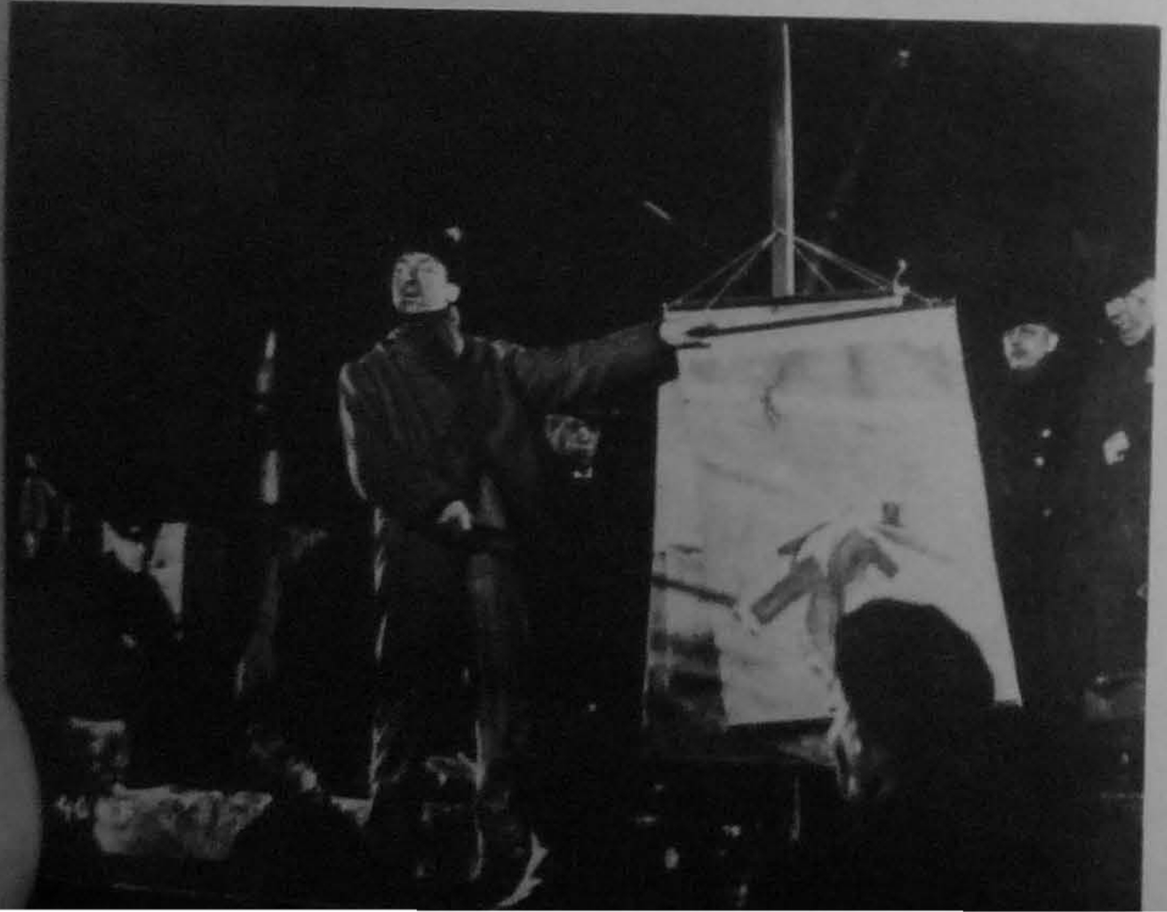
Le metteur en scène reçoit le sujet du film sous la forme du découpage le plus minutieux qui soit. Il ne peut y changer un mot ni y modifier un angle de prise de vues sans autorisation. Il ne lui viendrait d'ailleurs même pas à l'esprit de le demander (...). L'étroit conformisme de la production américaine ne pourrait être plus sûrement déterminé que par de semblables méthodes de travail (...).

Quand on a quelque chose à dire on trouve toujours le moyen de le dire, bien ou mal. Mais quand on n'a rien à dire, il est indispensable que ce rien soit, avant toute chose, fort bien dit. La forme doit faire oublier le fond ou plutôt doit camoufler l'absence de fond. De là ce genre qui est propre à Hollywood et qui se manifeste dans le choix parfait de chacun des rouages destinés à la fabrication du film. Là-bas, le plus petit bonhomme, qu'il appartienne au son, au laboratoire ou à l'équipe de prises de vues, est un « as ». C'est dans cette zone de techniciens que l'esprit s'est réfugié. Pour le reste, une seule religion : le chèque. Il faut encore rendre à Hollywood cette justice : tout y est, au point de vue travail, propriété collective. Vedettes, producteurs, metteurs en scène, employés des services techniques n'ont pas de secret de métier les uns pour les autres. C'est toujours pour les Européens une merveilleuse surprise que ce « communisme » qui explique, mieux que tous les discours, l'organisation modèle de la capitale du cinéma, l'atmosphère excellente du travail qui règne dans ce pays. Naturellement, les images se ressentent de ce qu'on a joué cartes sur table, de ce que l'on a résolu un doute par un coup de téléphone plutôt que de risquer de faire faux.

Mais à cause de tout cela même, jamais les Américains ne se rangeront à notre point de vue. Pour certains d'entre nous, le cinéma est encore un art, pour eux, c'est une industrie, une affaire. Et en bons commerçants, ils veulent à tout prix donner au public ce qu'ils croient que le public réclame. Nous courons d'ailleurs le risque d'être nous-mêmes atteints de cette maladie. Nous avons eu il y a quelques années un public de trois ou quatre millions de spectateurs qui payait pour que fussent présentés des films intelligents. Maintenant ce marché est trop restreint, la concurrence d'Hollywood se fait trop lourde pour que l'on puisse s'offrir ce luxe. Ajoutez enfin qu'en Europe, nous sentons particulièrement les entraves de la

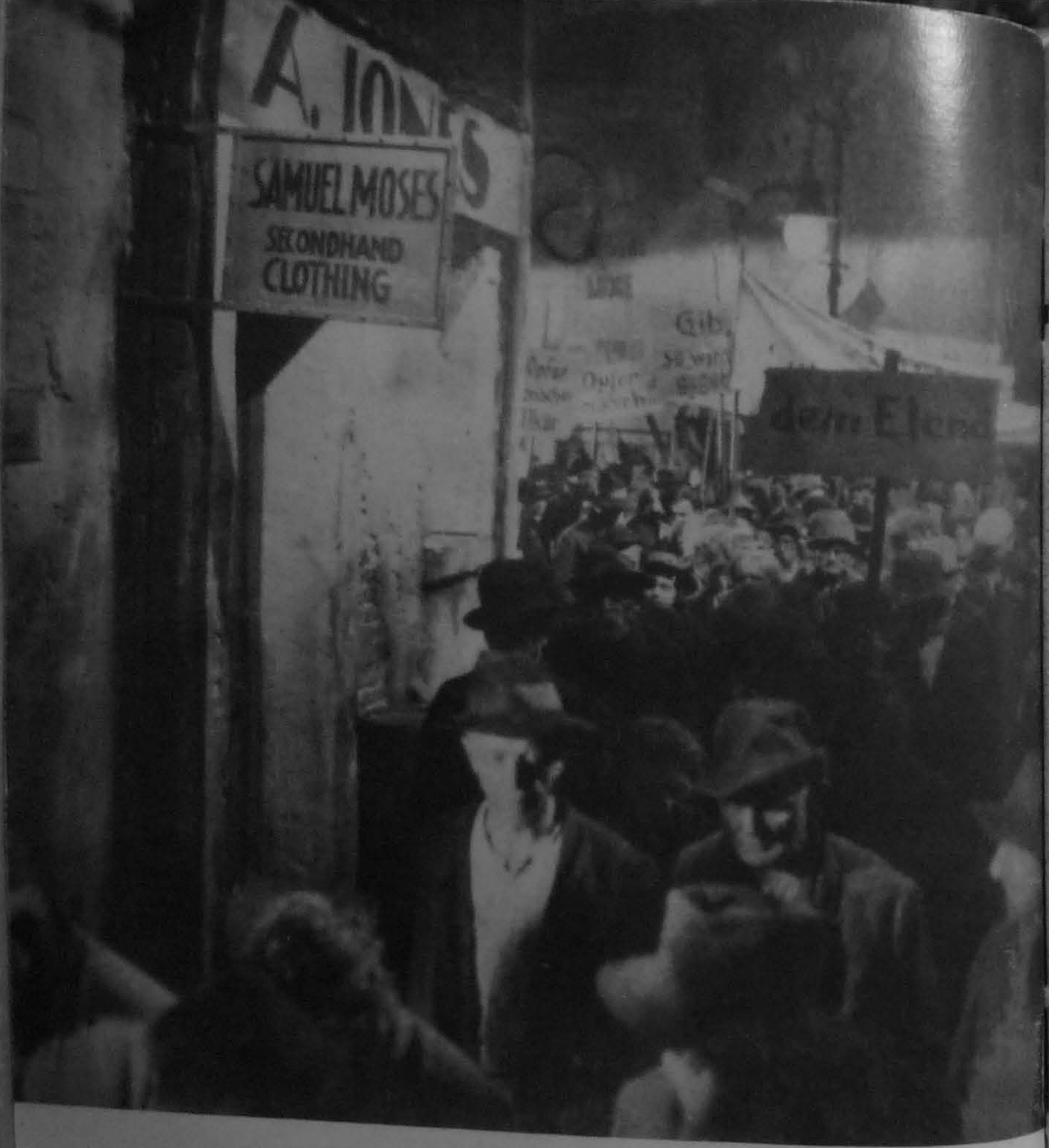
JOURNAL
D'UNE FILLE PERDUE

QUATRE
DE L'INFANTERIE
*(Phot. Cinémathèque
Française)*



L'OPÉRA DE 4 SOUS
*(Phot. Cinémathèque
Française)*

Valeska Gert dans
L'OPÉRA DE 4 SOUS
et en 1964.



L'OPÉRA DE 4 SOUS *(Phot. Cinémathèque Française)*

censure. Sans doute, elle existe aussi à Hollywood mais elle a là-bas peu de raisons de s'exercer. Tandis que chez nous où nous voudrions toucher souvent aux drames de la vie, de la vie des nations même, une censure s'exerce qui non seulement déguise la vérité, nous empêche d'être sincères, mais rompt toute la trame d'un film pour le rendre souvent presque incompréhensible. L'excuse de la censure serait de vouloir préparer les effets d'un film sur l'esprit et l'intelligence du public; mais elle a le tort de croire le public moins intelligent qu'il n'est. Par contre, ces images nettement dangereuses où les jambes de Joan Crawford nous sont présentées étendues sur des lits féeriques, entourées d'un faux luxe que les jeunes femmes finissent par se proposer comme le seul but de leurs efforts vers une vie sottement oisive et mondaine, ces images-là, dis-je, ne sont nullement censurées.

L'art cinématographique reste le moyen d'expression le plus puissant que l'on a pu trouver. Plus puissant encore que l'imprimerie puisque pour pouvoir lire il faut apprendre et que l'on n'a pas à apprendre pour regarder et voir. Et c'est dans sa force d'expression même qu'il faut chercher l'origine de toutes les entraves par lesquelles on veut le juguler.

(« Le Rôle intellectuel du Cinéma », ouvrage collectif.
Institut international de Coopération culturelle,
Paris, 1937.)

LE CINEMA, DEMAIN

Quand on parle du cinéma de demain, on songe généralement à l'influence que le progrès des moyens techniques exercera sur les structures du film. On pense ainsi à la stéréoscopie, à la couleur, pour une reproduction la plus exacte que possible de la nature. Personnellement, je ne me réfère pas à l'aspect technique mais au problème du fond, au contenu de la cinématographie. Nous n'avons jusqu'à présent fait que de timides sondages dans le domaine des possibilités offertes par le film. Le film nous donne la faculté d'être semblables à Dieu, c'est-à-dire omniscients et omniprésents. Les courts métrages, les actualités et la télévision nous permettent d'être les témoins de tout ce qui survient à la surface du globe. Chaque spectateur connaît l'Arctique et les Tropiques, les gratte-ciel new-yorkais et le panorama de Paris dominé par la tour Eiffel. Combinons le cinéma et la télévision : il sera techniquement possible de filmer un fait survenu à Vienne le 1er janvier et de le projeter à New York le 31 décembre de l'année précédente; il est, autrement dit possible de devancer le temps. Nous pouvons donc tout savoir et nous trouver partout, mais quel usage avons-nous fait de cette merveilleuse faculté ? Quatre-vingts, quatre-vingt-cinq pour cent de la production cinématographique entière se gaspille en simple divertissement.

Les intérêts commerciaux tout-puissants ont envahi ce domaine de l'art dans une mesure qui demeure impensable au théâtre, en musique, en littérature, en peinture. Dans toutes ces autres formes artistiques, il y a place pour le sérieux à côté du moins sérieux, pour le grand à côté du moins grand. Certains théâtres jouent du Gœthe, d'autres jouent des opérettes. Chacun d'eux a son public, qui n'est pas indifférencié comme le public du cinéma. Au théâtre, on a le choix, au moins dans les grandes villes, entre opéra, opérettes, classiques, comédies populaires. Qui a assisté à une représentation d'*Egmont* pourra en critiquer la mise en scène, il ne se plaindra pas que la comédie n'était pas comique. Le cinéma devra lui aussi se spécialiser. Le grand succès de la « troisième chaîne » à la B.B.C. a prouvé que la radio peut transmettre de la musique sérieuse, (pénible, même), des drames, des conférences, qui obtiennent un public. Celui que ces choses n'intéressent pas peut se brancher sur une autre station. Même la Masse, dont on parle ordinairement, ne constitue pas un tout unitaire. Le goût varie avec l'âge : notre propre jeunesse nous prouve que les jeunes savent s'intéresser aux formes les plus élevées de l'art. En Allemagne, avant Hitler, trois à quatre millions de personnes voyaient les films qui abordaient quelque problème (ils étaient, en un sens, des abonnés) et précisément parce que ces films s'occupaient d'un problème. Ils en attendaient donc une impression déterminée, lors même que les films étaient ratés. Il suffit que le dixième de la population adulte suive les bons films pour que le plus gros des risques financiers soit éliminé. Avec trois millions d'abonnés, un film ne peut être un échec financier. Dans la pire hypothèse, il ne rapportera aucun profit. Mais il pourra se faire qu'un de ces films sur trois ou quatre rencontre un succès tel qu'il encouragera les artistes à approcher des thèmes trop souvent négligés. On devrait donc compter sur dix pour cent de la population (non d'une seule nation mais de toutes les nations civilisées) pour élaborer un programme de réalisation, de la même façon qu'un directeur de théâtre établit un programme pour ses différentes salles. Certes, la collaboration des pouvoirs publics, en un premier temps, sera nécessaire, sous forme de prêts, de subventions, d'exemptions fiscales, tant pour la production que pour l'exploitation. Il ne suffit pas, par conséquent, qu'une grande ville possède un unique cinéma d'art et d'essai pour que soit facilitée la diffusion des bons films. Les pouvoirs publics n'exigent pas que la construction d'un pont ou d'une route soit amortie au terme d'un délai préfixé. Ils tiennent compte, au contraire, des avantages indirects qui découleront de chaque réalisation, alors que les entrepreneurs privés ne construisent une route ou un pont que pour ce qu'ils leur rapportent en peu de temps. Lors de la construction d'une école on ne saurait calculer le pourcentage de l'amortissement pour la bonne raison que celui-ci n'existe pas.

Les films d'importance culturelle, mal programmés, rapportent peu, doivent coûter peu pour rapporter encore assez, et pour cette raison, sont généralement produits sans cette conscience et ces scrupules qui seraient nécessaires à leur portée éducative. Depuis des siècles, les livres de classe restent immuables. Ils ont un texte et des illustrations. Le texte peut être plus ou moins « vivant ». Les illustrations ennuyèrent déjà nos grands-parents et elles ennuient bien davantage nos fils, accoutumés aux journaux illustrés modernes. Il serait donc temps d'utiliser le cinéma, la radio, la télévision, comme instruments pédagogiques. Les enfants apprendraient en jouant puisqu'ils percevraient simultanément les impressions auditives et visuelles. Aux U.S.A. le système d'entraînement des recrues par le film a donné d'excellents résultats.

Le but des organisateurs des festivals de Salzbourg n'était pas, à l'origine, de rapporter de l'argent, mais d'exalter de la meilleure façon l'art et les artistes autrichiens. Pour cette raison, ces festivals firent à l'Autriche une propagande triomphale. Salzbourg adoptant des règles strictes, n'a aucune complaisance pour ce qu'on appelle le goût du public (...). L'*Hamlet* de Lawrence Olivier soutient encore mieux ma thèse. Ce n'est pas un film « cinématographique » mais de l'excellent théâtre superbement photographié. Mais Olivier a bien fait de rendre Shakespeare accessible, à merveille, à des millions de gens qui ignoraient iusqu'à son nom.

J'ai, en commençant, parlé de la capacité propre au cinéma de rendre l'homme omniscient et omniprésent. Il peut de la sorte contribuer à améliorer la compréhension réciproque des peuples. Ce qui est étranger est ennemi : cela vaut encore pour aujourd'hui. Le cinéma réaliste pourrait faire se comprendre les peuples et les nations et nous induire à reconnaître que tous les hommes sont égaux, qu'ils poursuivent les mêmes fins, c'est-à-dire, comme on le peut lire dans la constitution américaine,

qu'ils tendent tous à la vie, à la liberté, au bonheur. Si le film parvenait à assumer cette mission, ni les journaux, ni la propagande, ni la publicité ne pourraient rallumer nos haines envers les autres hommes et les autres peuples : nous serions inattaquables. Non point donc un cinéma qui ne nous offre qu'un banal passe-temps, mais un cinéma qui, arrachant ses moyens techniques à l'esclavage de la spéculation, se consacre à servir — avec des sujets et des thèmes adéquats — la compréhension et la paix parmi les peuples : tel doit être, selon moi, le cinéma de demain.

(*Cinema,* nouvelle série, n° 28, Milan, 15 décembre 1949.)

L'ŒUVRE DE G. W. PABST

(*Extraits de scénarios*)

LA RUE SANS JOIE

1. Un homme à jambe de bois passe. Rue. Un gros boucher moustachu sort de son échoppe devant laquelle stationne une longue file de pauvres ménagères.

2. « L'autre force du quartier. Mme Greifer exploite un bouge clandestin sous la façade d'un commerce de modes. »

3. Boucher. File des ménagères.

4. « Dans un sous-sol de cette rue habite la misérable famille Leschner. »

5. Leschner, l'unijambiste, passe devant son épouse qui, penchée, lave du linge. Il frappe sur la table. Arrive sa fille, Marie. « Comment, tu ne m'apportes rien à manger ? » Il la bat. Elle se réfugie près du lit, où elle pleure. *Fondu.*

6. Intérieur bourgeois. Autour de la table, « la famille du conseiller Rumfort, victime résignée des événements. » Au moyen d'une louche, la femme verse dans les assiettes une sorte de bouillie de choux. Gros plan de la petite fille. Gros plan d'une assiette. Le conseiller lit le journal en mangeant. Sa fille, Greta. Belle et triste. Elle embrasse la fillette et s'en va, emportant un sac à provisions. « On fait queue toute la nuit devant la boucherie; je vais prendre mon tour. »

7. Marie Leschner lit une lettre qu'elle vient d'écrire : « Je n'en peux plus... Les soirs... la misère... Je voudrais te voir demain. Tu es mon seul amour. Ta Marie pour la vie. »

Evocation du destinataire de cette lettre, en *surimpression.* Arrive la mère de Marie. Celle-ci cache vivement la lettre dans son corsage : « Qu'attends-tu, Marie ? Il y a déjà foule devant la boucherie. » Marie met son châle, prend son sac, et sort.

8. File d'attente. Greta. Le boucher apparaît avec son chien, un molosse. « Ah! vous ne voulez pas reculer! Je vais appeler les agents. » Arrivent les agents qui bousculent brutalement Marie du côté de Greta.

9. « A l'hôtel Carlton : Don Alfonso Canez, spéculateur international. Dix mille dollars en poche et pas de scrupules. » Canez entre dans le hall et passe lentement, gros cigare au coin de la bouche, devant les grooms. Il s'approche du bureau de réception. Sur une carte postale, un doigt désigne une fenêtre. « Immeubles, bijoux, et le reste, tout est à vendre à notre époque. » Plans d'un immeuble. Animation dans le hall. Devant Canez on pose un coffret-boîte à musique sur le couvercle duquel apparaît un oiseau-siffleur. Un homme rondouillard salue Don Alfonso. Il est accompagné de deux femmes en manteau de fourrure. « Ma femme... ma fille. » Don Alfonso salue. Ils pénètrent dans le restaurant de l'hôtel. Des couples dansent. Orchestre. Violonistes. A table, sourires et boutades. Un homme jeune et élégant s'approche. Canez le présente : « Mon secrétaire, Egon Stirner. » Stirner salue. Il invite la fille. Ils dansent, franchissent une porte tout en dansant et se retrouvent dans un salon. A la table, nouvel arrivant, accompagné d'une belle noiraude : « Mon avocat. » Au salon, les deux danseurs se regardent. Ils vont s'asseoir sur un canapé. « Ma fortune vous impressionne », dit-elle. « Je vous aime comme un fou. Que faut-il faire pour que vous me croyiez ? » « Devenir riche. A moins que je ne devienne pauvre avant », répond la jeune femme. Elle se lève. Il lui baise la main. Elle s'en va. Il la suit. Ils reprennent leur danse. La noiraude, qui danse aussi, s'approche d'eux.

« Je vous enlève votre cavalier, Régina. » Egon la prend dans ses bras. Ils dansent et, comme précédemment, passent la porte et se retrouvent au salon. « Venez donc là où tout à l'heure vous parliez de si près à Régina. » Ils vont s'asseoir sur le canapé. Elle le regarde langoureusement. « Elle vous intéresse cette petite. Et moi ? » Il prend dans sa main les perles de son collier. Baiser. « Je voudrais être seule avec toi dans un endroit sinistre et discret. » « Je connais une maison de ce genre, rue Melchior, mais je crains d'y rencontrer des indésirables. » — « Alors, je viendrai voilée et tu mettras une fausse barbe. Ce sera plus romanesque! » Baisers. Ils retournent à la table. Orchestre. « Stirner va vous accompagner. J'ai encore des affaires à traiter avec Canez » dit l'homme rondouillard. Les deux femmes se lèvent et s'en vont. Stirner les suit. « Maintenant, mon cher Canez, je vous emmène goûter aux fameuses nuits de Vienne. » Ils rient.

10. « Quelques instant plus tard, une luxueuse limousine traversait la rue Melchior... » Les phares de la voiture éclairent les visages des ménagères attendant devant la boucherie. La limousine s'arrête.

11. Canez et son ami entrent chez la Greifer — qui les salue. Quelques pensionnaires, en déshabillé suggestif, les accompagnent jusqu'au grand salon enfumé où l'orgie bat son plein. Canez lève son verre. Visages épuisés des femmes devant la boucherie. On lève les verres. Rires. Fumées. Bras nus. Atmosphère de plaisir. « Vivent les belles Viennoises! » Dans la queue des ménagères, Greta s'évanouit. *Fondu.*

L'AMOUR DE JEANNE NEY

Bobine n° 8

46. *Un pont sur la Seine.* Jeanne est arrivée la première au rendez-vous. Andréas la rejoint.

47. *A l'agence* (de nuit). L'oncle est dans son bureau. Il va déguster un plat d'escargots. Il s'éclaire d'une bougie. Il téléphone. Gros plan des escargots. Il ouvre la chambre forte puis le coffre-fort qui se trouve à l'intérieur et il prend le diamant qu'il regarde, fasciné. Il compte des billets imaginaires, les place dans le coffre. *Montage accéléré* de très gros plans : bouche, yeux, doigts. Il referme le coffre, l'embrasse et trépigne, en pantoufles, esquissant une danse frénétique. Une sonnerie. Il s'arrête net, va ouvrir en tenant son bougeoir. Des mains l'étranglent. La bougie tombe, s'éteint. L'assassin explore la pièce avec une lampe électrique. Le faisceau aboutit au diamant posé sur la table à côté d'un dossier marqué « Contrat commercial ». Les mains s'approchent du diamant, le saisissent, font tomber un encrier assez lourd en bronze. La jeune aveugle, attirée par le bruit, entre dans la pièce. L'assassin allume : c'est Kalibiev lui-même. Il enlève son imperméable et le tient comme sa cape un toréador. L'aveugle avance vers lui. Il recule. Elle saisit une manche de l'imperméable. Il tire puis le lui laisse et s'enfuit. L'aveugle avance, tombe. Sa main bute contre les pieds de la victime. Reptation le long du cadavre, qu'elle explore avec ses mains. Elle comprend qu'il s'agit de son père, se lève, crie et tombe.

48. *A l'Hôtel de la Reine Blanche* (nuit). Jeanne et Andréas sont sur le trottoir devant l'hôtel. Andréas arrête un taxi puis le renvoie. Vont-ils passer la nuit ensemble ? La caméra prend

dans le champ les panonceaux lumineux : « Hôtel, Hôtel, Hôtel ». Jeanne accepte de monter avec lui. Elle a un sourire un peu canaille. Ils entrent. Andréas règle le prix de la chambre à la tenancière. Ils montent. La caméra explore le décor miteux de la chambre (cuvette, broc, moquette usée...). Jeanne et Andréas sont immobiles, un peu gênés. Ils n'ont pas fermé la porte qui donne sur le couloir. Un client en passant la pousse et se met à rire. Les amoureux vont à la fenêtre. Ils voient dans la maison, d'en face, par une fenêtre illuminée, un repas de noce. Ils sont émus. C'est une noce bourgeoise, où tout semble joyeux, heureux. Mais la mariée va à la fenêtre et pleure. Le mari s'approche. C'est un joyeux drille graisseux, assez ignoble. Il cherche à consoler sa femme. La noce des riches n'est pas aussi heureuse qu'on l'aurait pu croire. Jeanne et Andréas s'embrassent.

Devant l'hôtel, plus tard; la rue. Une prostituée raccroche Kalibiev. Tous deux entrent dans l'hôtel.

49. *Des rotatives.* Le journal tombe. Un gros titre annonce l'assassinat de l'oncle. Une photo : celle d'Andréas, qui est recherché par la police.

CRISE

Maison d'Irène. Irène gravit les escaliers. Elle arrive devant la porte de la chambre à coucher.

P. A. Irène devant la porte.

De l'intérieur de la pièce. Irène entre et voit...

Le fauteuil dans lequel son mari est allongé (comme s'il était mort) et, au fond, le rideau de la fenêtre soulevé par le vent.

Irène s'avance.

G. P. Hans, sur le fauteuil. Irène s'est approchée. Les deux époux. Irène se penche sur le fauteuil.

Cadrage différent. Irène est vue de côté, Hans de face.

G. P. Irène angoissée.

G. P. Hans.

G. P. Irène crie : « Hans ! » Les deux époux. Hans se réveille.

Même plan, *cadrage différent.* Comme à l'avant-dernier plan. Irène, soulagée, enlace joyeusement son mari.

G. P. Les époux enlacés. Les deux époux. Irène caresse Hans.

Le rideau balancé, soulevé par le vent.

Le couple. Irène regarde vers la fenêtre.

Le rideau gonflé par le vent. Irène entre dans le champ, ferme la fenêtre.

Hans quitte son fauteuil.

Contre-champ de l'avant-dernier plan. Irène a fermé la fenêtre.

Hans. Irène entre dans le champ. Elle dit : « En une seule nuit j'ai tout compris... »

Irène réchauffe, affectueusement, les mains de son mari. « Accorde-moi deux secondes ».

Hans. Il fait un signe d'assentiment.

Plan d'ensemble. Irène s'écarte de Hans.

P. A. Hans regarde en direction de la porte. Irène sort.

P. A. Hans, satisfait.

P. E. La chambre à coucher. Irène se déshabille.

Hans, en pyjama, entre dans la chambre par une autre porte. *Panoramique* sur Irène qui regarde. Hans regarde sa femme. Un mouvement de *panoramique* suit son regard jusqu'à Irène.

P. M. Irène ouvre le lit et se glisse sous les couvertures. Hans, à la porte, regarde. Irène allume la lampe de chevet. Hans sourit.

Irène remue sous les couvertures, puis attend. Hans se dirige vers le lit.

Ciel. Des nuages passent.

LOULOU

1. Un employé du gaz vient relever les compteurs et encaisser la note. Loulou lui offre à boire en souriant. Elle reprend gentiment le verre. L'homme, déjà d'un certain âge, semble subjugué par cette créature de rêve.

2. On sonne. L'employé va ouvrir. Il salue. Derrière la porte se dresse Schilgoch, en chapeau melon. Apparence d'un clochard. Loulou l'aperçoit, sourit, s'élance vers lui; son peignoir blanc et vaporeux flotte autour d'elle.

3. L'employé suit la scène, regarde son argent, prend sa casquette qu'il avait déposée sur une chaise et s'en va.

4. Loulou et Schilgoch, dansent, heureux de se revoir. Il enlève ses gants, prend quelques billets posés sur la cheminée. Loulou le regarde faire, avec un air de reproche. Puis elle rit. Il met les billets dans la poche de son veston. Il s'assied.

5. Loulou vient s'asseoir sur ses genoux. Ils se font de tendres agaceries. Lui saisit au coin de la table la bouteille que Loulou avait sortie pour l'employé du gaz. Il boit. Elle suit ses gestes, attentive. Il regarde au mur le portrait de Loulou. Elle se redresse. Il joue de l'harmonica. Elle danse. Les volants de sa robe flottent. « Tu ne sais plus danser. Quel dommage que tu m'aies laissé tomber pour ce Peter Schoen. » Il la menace gentiment, la prend par le bras, la conduit jusqu'à la fenêtre et lui montre en bas, sur le trottoir, un type à large chapeau qui fait les cent pas devant la maison. « C'est Rodrigo Quast. Un athlète formidable. Il a en tête un numéro sensationnel qu'il voudrait monter avec toi. »

6. Loulou fait asseoir Schilgoch.

7. Arrive Peter Schoen. Il possède les clés de l'appartement,

ouvre, ôte son manteau et son chapeau. Pendant ce temps Loulou cache Schilgoch dans un recoin de la véranda et s'élance vers Peter qui l'accueille froidement. Il a l'air préoccupé. Il va vers la cheminée, prend un bibelot dans sa main, le repose. Loulou suit le manège. Il tourne en rond, tête basse. Puis il s'assied sur un coin du divan. Loulou lui sourit, court vers lui, rit. Il détourne la tête, se lève et se dirige vers la fenêtre. Il allume une cigarette, fume. Puis : « Loulou, j'ai l'intention de me marier. » Elle répond : « C'est parce que tu vas te marier que tu ne veux pas m'embrasser ? » Il se rapproche de Loulou qui se couche sur le dos, sur le divan, et lui tend les bras. Il s'assied près d'elle, fait mine de ne pas comprendre. Elle l'attire, passe ses bras autour de son cou. Il se redresse; elle suit le mouvement. Il la baise sur la bouche et la renverse délicatement. Ils quittent le champ où ne reste que le bas du cadre du portrait de Loulou, sur le mur.

8. Schilgoch caché dans son coin prend en main la bouteille, la débouche silencieusement, et boit. Le chien se réveille. Gros plan du visage de Loulou. Main de Peter qui la cajole. Schilgoch cherche à calmer le chien. Loulou sourit. Elle se lève, va vers Schilgoch qu'elle fait sortir de sa cachette et qu'elle présente à Peter. Schilgoch salue. Peter, énervé, s'en va. Loulou ne cherche pas à le retenir. Schilgoch se penche à la fenêtre et appelle Rodrigo, qui, en bas, fait toujours les cent pas.

9. Rodrigo entre dans la maison. Il croise Peter dans l'escalier.

10. Loulou regarde Schilgoch qui ouvre la porte. Rodrigo entre en bombant le torse. Schilgoch lui enlève son chapeau. Rodrigo rit. Il tend le bras. Loulou, admirative, le tâte. Puis elle se suspend à ce bras et s'y balance comme à la barre fixe. Ses pieds quittent le sol. Elle rit. . . . .

21. Bal mondain. Couples distingués qui dansent. Peter salue les arrivants. Maîtres d'hôtel qui passent avec des plateaux. Cuisiniers affairés derrière le buffet. Apparaît Loulou en robe de mariée. Elle tient une bouteille dans ses mains et offre à boire à Rodrigo et à Schilgoch. Elle boit elle aussi. Arrive, de la bibliothèque, Anna, qu'un foulard masculinise plus que jamais. Elle s'approche de Loulou, la prend dans ses bras. Elles dansent, mains serrées, joue à joue, Loulou rayonnante sous son voile de mariée. Puis elles se séparent. Peter présente Loulou à des amis. Anna la suit des yeux, jalouse.

22. Loulou trinque avec Peter. Plus loin, Rodrigo attire brutalement une soubrette sur ses genoux. Schilgoch ramasse des roses sur une table; il boit. Rodrigo chercher à embrasser la soubrette. Puis il accompagne Schilgoch qui se retire. Le personnel rit en les regardant. Ils glanent encore des fleurs et des bouquets, saluent cérémonieusement des invités.

23. Loulou invite Peter à la suivre. La danse reprend. Peter doit saluer des invités. Loulou arrive devant la porte de la chambre nuptiale. Anna la rejoint. Elles s'embrassent.

24. Loulou pénètre dans la chambre où Schilgoch et Rodrigo ont couvert de roses le lit nuptial. Loulou ôte son voile, s'approche de Schilgoch qui lui caresse les cheveux tandis que Rodrigo, devant l'armoire à glace, boit un verre oublié là, par hasard.

25. Au salon. Peter se dirige vers la chambre à coucher où il trouve Rodrigo qui boit et Loulou sur les genoux de Schilgoch. Il s'avance vers Rodrigo. Loulou s'interpose entre eux. Peter se retourne, ouvre un tiroir, y prend un pistolet. Loulou se suspend au cou de Rodrigo. Schilgoch lève les bras et recule. Loulou court vers Peter, l'étreint. Rodrigo et Schilgoch quittent la pièce en courant, bras levés; ils arrivent au salon parmi les invités où Peter, brandissant le pistolet, les rejoint. Des amis calment Peter. Alva — fils de Peter — met une fourrure blanche sur les épaules de Loulou. Les invités partent. Peter demeure seul dans le salon.

26. Dans la chambre à coucher. Alva dit à Loulou : « Je n'ai pas le courage de me séparer de toi. » Elle sourit, bouche entrouverte. Il la renverse.

27. Dans le salon, Peter marche lentement en regardant son pistolet. Il descend les quelques marches qui le conduisent jusqu'au buffet encombré de reliefs et de verres sales ou à moitié vides. Il en saisit un, veut boire, y renonce, retourne à la chambre à coucher.

28. Il y voit son fils — Alva — la tête sur les genoux de Loulou. Peter s'approche, frappe sur l'épaule d'Alva qui se redresse. Ils s'affrontent. Peter le reconduit jusqu'à la porte. Loulou se lève, va jusqu'à son miroir et commence à se déshabiller. Peter la regarde. Elle ôte son collier et le fait glisser voluptueusement dans la paume de sa main. Peter, qu'on voit dans le miroir, s'approche d'elle. Elle se tourne vers lui, recule. Peter lui tend le pistolet. Elle refuse. Il insiste. Il lui met de force l'arme dans la main. « Tu es un petit être malfaisant — dangereux pour trop de gens, pour leur repos comme pour le mien. Il faut que tu disparaisses. » Il approche son visage de celui de Loulou. « Si tu n'as pas le courage de te tuer, c'est moi qui t'abattrai comme un chien. » Il la violente. On le voit de dos. De Loulou, on n'aperçoit que les yeux. Tout à coup à la fixité de ces yeux et à une légère fumée qui s'élève, on comprend que le coup est parti. Peter vacille à peine. Il va s'asseoir sur le lit. Elle, une épaule dénudée, le regarde. Il la regarde aussi, s'avance, titubant, les poings serrés, lui caresse les cheveux, l'embrasse, tombe à genoux. Alva affolé, arrive. Il relève Peter dont le sang coule en filet du coin de la bouche. « Méfie-toi, Alva. Tu es le suivant. » Il tombe. Loulou demeure impassible. . . . .

. . . .

JOURNAL D'UNE FILLE PERDUE

13. *Une rue.* La maison de redressement. Une voiture découverte s'est arrêtée devant l'immeuble : Henning, Thymiane, Meta et tante Frieda. Henning reste dans la voiture, assez effondré. Les trois femmes se dirigent vers le perron.

14. *Un écriteau.* Le mot « Verboten » (interdiction de...) y figure sept fois, en grosses lettres. Du bas de l'écran émerge un crâne passé au papier de verre : c'est le directeur de la maison de redressement qui s'est incliné à 90 degrés devant Meta et tante Frieda. Il compte l'argent que les deux femmes viennent de lui remettre, tout en écoutant les discours de la tante.

15. *Gros plan de la surveillante.* Plan général du réfectoire-atelier. Les détenues mangent de la soupe. La surveillante dirige les opérations à la baguette. Les filles avalent la soupe en cadence, portent au même instant leur cuillère à la bouche, la trempent ensemble dans leur gamelle. Gros plan de la surveillante : un sourire bizarre. Elle fixe une fille qui se lève et s'en va. Le Directeur entre dans la salle avec Thymiane. La caméra décrit la salle : des machines à coudre sont alignées des deux côtés de la table. Des rayonnages courent le long des murs. D'un geste de la main, la surveillante a fait signe à Thymiane de s'asseoir à la place vide. Le directeur quitte le réfectoire. On sert à Thymiane une louche de soupe noirâtre dans la gamelle à demi pleine de la détenue qui lui a laissé sa chaise. La jeune fille trempe sa cuillère : c'est un infâme brouet. Plan des voisines de Thymiane. Gros plan d'Erika; une détenue qui va devenir l'amie de Thymiane et qui lui envoie sous la table un très discret coup de genou, puis lui lance un clin d'œil amical et complice.

16. *La rue.* La voiture. Départ de Henning, de Meta et tante Frieda.

17. *Au réfectoire.* Les filles se lèvent d'un seul mouvement, à la baguette. Elles font passer les gamelles vides et les empilent. Elles s'installent aux machines à coudre dont elles soulèvent, ensemble, les couvercles. Thymiane est restée debout devant une fenêtre. Le directeur l'appelle, l'installe devant une machine, lui tend un paquet d'étoffes et de petits vêtements. Dans ce paquet, Thymiane a trouvé un lainage de bébé. Elle le contemple. Elle pleure. La surveillante s'avance, baguette en main. Thymiane lui montre le vêtement.La surveillante reste impassible. Le directeur vient chercher la jeune femme. D'un coup de baguette la surveillante impose le silence aux détenues qui se remettent à travailler.

18. *Au dortoir.* Des châlits superposés. Thymiane ouvre sa valise, feuillette son carnet intime, commence une lettre : Mon cher père », y renonce, puis écrit : « Mon cher Osdorff. Je suis si malheureuse... »

QUATRE DE L'INFANTERIE

Ils ne sont plus que trois. L'Etudiant vient d'être tué devant la tranchée. Karl revient de sa misérable permission. Sa femme l'a trompé. Il n'a été compris de personne; il est heureux de retrouver ses compagnons du front. On est à la veille de l'offensive; le bombardement dure depuis plusieurs jours. Les détonations et les éclatements d'obus interrompent sans cesse le dialogue.

Un soldat. — Voici Karl qui revient.

Le Bavarois. — Bonjour, vieux malin, ça va chez toi ?

Karl. — Oui ça marche.

Un soldat. — C'est de la chance de revenir juste pour le grand coup.

Karl. — Le lieutenant est-il là-dedans ?

Un soldat. — Il téléphone.

Karl. — Depuis quand ce bruit-là ?

Un soldat. — C'est le troisième jour.

Karl. — Où est l'Etudiant ?

Le Bavarois. — Dehors.

Karl. — Depuis quand ?

Le Bavarois. — Depuis trois ou quatre jours. (On entend gémir).

Un soldat. — C'est lui.

Le Bavarois. — Non, c'est un Français.

Karl. — Ecoutez donc comme il crie.

Le soldat. — Ça dure depuis avant-hier.

Le Bavarois. — Personne ne peut y aller.

Karl. — J'y vais.

Soldat. — Mais c'est un Français, je te dis. A eux de le tirer de là.

Karl. — Mais tout de même; si c'était l'Etudiant ?

Le Bavarois. — Une fois, en patrouille, j'ai rampé tout près.

Karl. — Quelles blessures a-t-il ?

Le Bavarois. — Je ne sais pas. Il est dans l'eau.

Karl. — C'est effrayant tout de même.

Soldat. — Ce sera bientôt fini.

Karl. — J'irai le chercher aujourd'hui.

Le Bavarois. — Idiot, tu vois bien que ce n'est pas le moment.

Karl. — On ne peut pourtant pas le laisser crever comme ça.

Un officier. — Qui est là ?

Karl. — Je viens de rentrer.

L'officier. — Ah, c'est vous!

Un autre officier. — Il faut que quatre hommes décidés aillent là-haut...

Premier officier. — ... s'enterrer devant les barbelés.

Second officier. — Ils auront une mitrailleuse; le principal est de prendre les Français par le flanc. Y a-t-il des volontaires ?

Karl. — Moi, mon lieutenant.

Second officier. — J'en étais sûr. Faites-voir qu'on rapporte du courage de là-bas...

Premier officier. — Qui va avec lui ?

Karl. — Est-ce que je peux les choisir moi-même ?

L'officier. — Si vous voulez.

Karl (au Bavarois). — Tu viens ?

Le Bavarois. — Cette question! Je ne peux pas te laisser seul.

*

La patrouille avance. Dans un trou d'obus on voit, dans de la terre et de la boue, la main d'un cadavre.

Le Bavarois. — Tiens, regarde l'Etudiant.

Karl. — Oh, mon Dieu! (Les soldats couvrent la main avec de la terre.)

Le soldat. — Qu'est-ce qu'il y a ? On est des héros.

Le Bavarois. — Ah, mon petit vieux, si on était des héros, il y a longtemps qu'on serait chez nous.

La séquence continue. On n'entend plus de voix humaines, seulement l'enfer des canons et des avions.

L'OPÉRA DE QUAT'SOUS

1. *Plan rapproché*. Rue. Matin. Un homme passe devant une fenêtre éclairée et une porte ouverte.

2. *Plan moyen.* Mackie sort par la porte, suivi de Jenny. Une fille relève le volet de la fenêtre; Mackie lui tend un billet. La fenêtre se referme. Mme Peachum et sa fille Polly entrent par la gauche et sortent du cadre par la droite, en *plan rapproché.*

3. *Plan moyen.* Travelling arrière. Comme au n° 2. Polly, de dos, et sa mère, entrent dans le champ par la gauche. Mackie et Polly se dévisagent. Les deux femmes s'éloignent vers le bout de la rue.

4. *De plan moyen* à *plan américain.* Panoramique à gauche. Jenny et Mackie comme en 2. Jenny prend Mackie par le bras. Mackie la gifle puis la quitte.

5. *Plan américain.* Mackie tourne le coin de la rue pour suivre Polly et sa mère.

6. *Plan américain.* Par une fenêtre, une fille touche Mackie dans le dos. Elle lui tend sa canne que Mackie saisit sans se retourner. Le mouvement fait apparaître une lame : c'est une canne-épée. Mackie foudroie la fille du regard, et continue son chemin. Deux passants traversent de droite à gauche devant lui.

7. *Plan moyen.* Mackie s'enfonce dans la rue, sa canne à la main.

8. *Plan moyen* et travelling avant jusqu'au *plan américain.* Mackie s'arrête à l'angle d'un mur puis (travelling arrière jusqu'au *plan moyen*) se retourne.

9. *Plan rapproché.* Mackie, de face, l'air hautain, regarde devant lui.

10. *Plan américain,* contre-champ du n° 9. Nombreux passants dans la rue. Travelling arrière jusqu'au *plan moyen* et panoramique de gauche à droite. Polly et sa mère passent devant un magasin puis s'éloignent dans la foule. Panoramique de droite à gauche sur la foule dans la rue.

11. De *plan moyen* à *plan américain* puis à *plan rapproché* (travelling avant). Panoramique à droite. Un personnage en chapeau melon traverse le plan. Au fond de l'image, des mâts de navires se balancent sur le ciel. Sur un terre-plein (un quai ?) un chanteur de rues. Travelling. Une joueuse d'orgue de barbarie accompagne la chanson.

12. *Plan américain.* Contre-champ. Des spectateurs parmi lesquels arrive Mackie, regardent la joueuse d'orgue. Mackie sort du champ par la droite.

13. *Plan d'ensemble.* Contre-champ. Le chanteur debout près d'un tableau, chante la complainte de Mackie. Un assistant déroule un panneau représentant un requin puis le range.

14. *Plan moyen.* Contre-champ, contre-plongée. Le chanteur touche de sa baguette, sur la toile, un cadavre de bourgeois.

15. *Plan américain.* Contre-champ. Au premier rang des spectateurs, Mme Peachum, Polly et Mackie. Polly et Mackie se dévisagent effrontément. Le chanteur continue sa chanson.

16. *Plan moyen.* Le montreur sur son estrade désigne le cadavre du bourgeois poignardé.

17. *Plan américain.* Contre-champ. Comme au n° 15. Le trio regarde le chanteur, sauf Mackie qui baisse les yeux sur Polly. Polly, baissant les yeux à son tour, se tourne vers Mackie. Comme sa mère la regarde, elle s'intéresse de nouveau à la chanson. Tous les trois regardent vers leur droite (la gauche du cadre). Polly et sa mère s'éloignent (par la gauche). Mackie, toujours hautain, mains dans les poches, les regarde partir.

18. *Plan moyen.* Contre-champ, comme en 16. Le chanteur commente à présent une planche qui représente l'incendie d'un immeuble.

19. *Plan d'ensemble.* Des marins accostent à un quai, derrière une grue. Les mâts du port balancent doucement (à droite de l'image).

Un panoramique de droite à gauche découvre un attroupement. Mme Peachum et sa fille se détachent du groupe. La caméra avance lentement et panoramique vers la droite. Le ciel s'élargit. Le crochet de la grue sort du champ. On voit davantage de mâts. Polly et sa mère quittent le cadre par l'angle droit inférieur. A bonne distance, Mackie les suit.

20. *Plan de petit ensemble.* Mackie passe entre des navires et des femmes (vues de dos) qui le regardent. La chanson se poursuit. La caméra suit Mackie (panoramique vers la droite) tout en se rapprochant de lui, jusqu'au *Plan américain.* Un policier passe dans le champ. Mackie en sort.

21. *Plan moyen.* Contre-plongée. Le chanteur sur l'estrade commente une nouvelle planche (chambre). Puis il salue et termine sa chanson.

22. *Plan d'ensemble.* Un coin de rue. De face, la devanture d'un magasin « Tailleur pour Dames ». Polly entre (par la gauche) suivie de sa mère. Elles regardent la vitrine, mais sans s'arrêter. Deux dames traversent de droite à gauche. Panoramique à droite. On voit l'autre vitrine de la boutique, laquelle se révèle située à l'angle de deux rues. Un mannequin en robe de mariée occupe seul la vitrine. Passe un cycliste venant de la gauche. Les deux femmes s'arrêtent devant la robe.

23. *Plan rapproché.* Depuis l'intérieur de la vitrine, légère plongée. A droite, Polly fascinée; à gauche (en amorce) le buste du mannequin; au centre, dans le reflet de la robe, Mme Peachum. Les deux se regardent.

24. *Plan américain.* Contre-champ. Légère contre-plongée. La mariée (son reflet dans la vitre). Le buste de Mackie (reflet) entre dans le champ par la gauche. Le reflet vient se placer

à la droite de la mariée, presque aussi grand qu'elle. Ils forment un couple.

25. *Premier plan.* De l'intérieur de la vitrine. Légère plongée. Polly, grave, les yeux levés. Elle se tourne vers Mackie. Panoramique à droite. Mackie (à droite) entre dans le champ en premier plan. Il baisse la tête vers Polly.

26. *Plan moyen.* Debout devant la vitrine, Mackie et Polly se regardent. Mme Peachum contemple le mannequin. Les deux femmes se remettent en route. Mackie les suit. (Panoramique vers la droite). Polly se retourne.

27. *Plan d'ensemble.* Carrefour. Une bicyclette suspendue en guise d'enseigne. Au fond, sous une horloge, le trio s'avance. Deux femmes, au premier plan (entrées par la droite) traversent la rue, cachant un instant les protagonistes, puis sortent du champ. Mme Peachum se retourne sur Mackie. Un charreton vient de la gauche. Les deux femmes tournent le coin. Mackie court (panoramique d'accompagnement à droite).

28. *Plan d'ensemble.* La façade de la boîte « The Cufflef ». Polly et sa mère arrivent par la droite. Mackie les rejoint, les arrête.

29. *Plan américain.* Mackie (de face, au fond) invite Polly et sa mère. Mme Peachum ravie accepte. Mackie sort par la droite. Panoramique à droite. Les deux femmes le suivent jusqu'à la porte vitrée où Mackie les attend.

Travelling arrière, recadrage par panoramique vers la droite, jusqu'au *Plan moyen.* Les femmes entrent. Mackie entre le dernier, salué militairement par le portier. Puis il ressort partiellement, et, sur le seuil, fait ses recommandations au cerbère. Tous deux considèrent la rue attentivement.

30. *Plan d'ensemble.* Le carrefour. La bicyclette de l'enseigne pend au milieu de l'image. Des passants. Une jeune femme au fond. Un pêcheur coiffé de son chapeau ciré. Tra-

velling avant. Une enseigne, n° 63, apparaît en haut, à gauche. La jeune femme (c'est Jenny) s'avance vers nous, traverse, et sort du champ (par la droite).

31. *Plan d'ensemble.* Comme 29. Mackie entre. Le portier referme la porte et se dispose à accueillir Jenny.

32. *Plan de petit ensemble.* Plongée. Polly (à gauche), suivie de sa mère, descend un escalier abrupt. Au fond, une glace reflète leur arrivée. Plus bas, sur un palier, un gars en chapeau melon se penche sur la salle. Entrant dans le champ par la gauche (et faisant *volet*) Mackie descend l'escalier. Un moment, son dos emplit le cadre. Le gars lève la tête, le regarde, monte à sa rencontre. Les deux femmes le croisent et lèvent la tête vers Mackie. Quand l'homme est à sa hauteur (devant lui à gauche) Mackie lui donne des instructions que le brouhaha ambiant et la musique rendent inaudibles. Les deux femmes regardent et attendent. L'homme grimpe l'escalier et monte vers la caméra. Les deux femmes et Mackie reprennent leur descente.

33. *Plan moyen.* Extérieur. Entrée de la Boîte. Le portier (à gauche) porte un doigt à son képi. Le gars au melon sort. Jenny se dirige vers lui. « Mackie est là ? » L'homme lui barre le passage.

34. *Plan américain.* Légère plongée. Intérieur, Palier de l'escalier. Mackie de dos, nous cache Polly (visible dans la glace pendue au mur du fond). Mme Peachum attend en bas. Mackie descend (panoramique à droite) puis sort du champ. Mme Peachum et Polly descendent à sa suite. Le panoramique les accompagne dans la salle.

35. *Plan moyen.* La salle. Trois femmes se tournent vers Mackie qui entre par le fond. Puis elles s'écartent (à gauche et à droite) découvrant le trio. Passe un garçon portant un plateau. Le trio s'avance, Mackie, toujours hautain, regarde droit devant lui, les paupières à demi-baissées.

Travelling avant, jusqu'au *plan américain.* Panoramique vers la gauche. Un pilier auquel s'appuie un vitrage, entre dans le champ. Devant le pilier, une jeune femme en *Plan rapproché* se penche sur un homme attablé qui nous tourne le dos. Derrière les vitres passe Mackie. Travelling avant (légère plongée). On voit devant la vitre, l'homme (coiffé d'un melon), la fille et, au fond, derrière les vitres, Mackie et Polly.

Panoramique à gauche. Un second consommateur est assis près du premier, le dos aux vitres. Mackie s'avance vers lui, le dévisage avec insistance. Ses deux compagnes le regardent faire.

36. *Plan rapproché.* Contre-champ. L'homme assis et son voisin (le regard levé sous le bord du melon) de face comme ils sont vus par Mackie.

37. *Premier plan.* Légère contre-plongée. Mackie sévère, appuie le menton sur ses deux mains réunies sur le pommeau de sa canne. Polly le regarde.

38. *Plan rapproché.* Comme 36. Les deux hommes, de mauvais gré, se décident à soulever leurs melons.

39. *Plan moyen.* Les deux hommes se lèvent de la banquette (à droite) et saluent le trio debout devant leur table (face aux spectateurs). Ils s'esquivent par le fond, rasant la verrière. Mackie contourne la table par la gauche. Les deux femmes prennent la place des hommes, Polly au fond.

40. *Plan américain.* Contre-champ. Mackie s'assied au premier plan à droite. Le trio se détache sur la paroi vitrée.

41. *Plan américain.* Le garçon sert un couple. Il se tourne (vers la caméra) l'œil inquiet.

42. *Plan rapproché.* Polly, en amorce, à gauche, sa mère, Mackie de face, dévisageant le garçon (*off*). Mackie se tourne vers la droite. La main du garçon entre dans le champ.

Fermeture en fondu.

43. *Plan américain.* Le gros gars au melon arrête Jenny qui, rageuse, s'en prend au portier, fait la moue, montre ses fesses au garde du corps et s'en va (par la droite).

Fermeture en fondu.

LA TRAGÉDIE DE LA MINE

266. Un couloir désert au fond de la mine française.
267. Sauveteurs munis de masques à gaz penchés sur un blessé.
268. (Comme au 241). Le mineur enseveli frappe sur le tuyau.
269. Les sauveteurs (267) partent vers le fond d'un boyau.
270. Le mineur frappe.
271. Un sauveteur porteur d'un masque avance, s'arrête, tend l'oreille. Il crie : « Y a-t-il quelqu'un ? » en allemand.
272. Tête du mineur, hagard, qui a cessé de frapper.
273. Le sauveteur avance.
274. Il aperçoit le mineur...
275. ... qui recommence à frapper sur le tuyau.
276. Le sauveteur avance.
277. Le mineur frappe de plus en plus vite, de plus en plus fort.
278. Gros plan du sauveteur avec son masque à gaz.
279. Gros plan du mineur qui frappe comme un furieux et crie : « Les Allemands! Feu! ».
280. Gros plan du sauveteur au masque à gaz (qui porte maintenant un casque militaire).
281. Gros plan d'un soldat français casqué. (Bruits de bataille.)
282. Barbelés entre des tranchées. Un obus explose.
283. Fumées. Des soldats allemands porteurs de masques antigaz partent à l'assaut et lancent des grenades.

284. Le soldat français roule dans un trou d'obus.
285. Un soldat allemand bondit dans le trou d'obus.
286. Ils se battent au corps à corps.
287. Penché au-dessus de l'Allemand, le Français l'étrangle.
288. Gros plan du Français, la main de l'Allemand crispée sous son menton.
289. Le mineur étrangle le sauveteur allemand. (Même position qu'au plan 187.)
290. Le sauveteur renverse le mineur...
291. ... Qui lui arrache son masque.
292. Le sauveteur lance un coup de poing au visage du mineur qui tombe à la renverse.
293. Le sauveteur se débarrasse de son équipement antigaz.
294. Il regarde le visage du mineur, lui soulève la paupière.
295. Il regarde le mineur puis...
296. ... un wagonnet.
297. Il s'élance vers le wagonnet qu'il pousse et remet sur les rails.
298. Il tire le mineur évanoui et, en se relevant, s'appuie contre le wagonnet qui se met en mouvement car les rails sont sur une pente fortement inclinée.
299. Roue du wagonnet qui se met en mouvement.
300. Le sauveteur veut retenir le wagonnet qui...
301. ... accélère et emporte l'homme. (Le sauveteur pousse un grand cri.)
302. Deux autres sauveteurs, munis de masques à gaz, écoutent.
303. Au bas du couloir, le wagonnet renversé. Les roues continuent de tourner.
304. Les deux sauveteurs s'approchent du wagonnet.
305. Ils retirent leur camarade des décombres.

Fondu au noir.

DON QUICHOTTE

(Séquence des moulins à vent)

1. P.M. *Légère contre-plongée.* Don Quichotte, à cheval, en armure, désigne de sa lance, vers la gauche... *(87 photogrammes).*

Regarde, Sancho, des géants...

2. P.E. *Contre-plongée très légère.* ... trois moulins à vent, en file, dont les ailes tournent lentement *(113 phot.).*

D. Q. *(off)* : ... sorciers veulent dévorer...

3. P.R. *Nette contre-plongée.* D. Q. tourné vers la gauche, le ventail du casque baissé *(55 phot.).*

... l'univers.

4. De Détail à P.E. *Travelling arrière, contre-plongée.* Un moulin *(47 phot.).*

5. P.A. *Contre-plongée.* D. Q. sur son cheval *(158 phot.).*

D. Q. : Celui-là est l'ennemi, celle-là est l'injustice! Ma lance veut délivrer le monde.

6. Détail. *Légère contre-plongée.* Le toit et une aile d'un moulin *(32 phot.).*

7. P.A. *Contre-plongée.* Un paysan, un sac de blé sur l'épaule, devant un troupeau de moutons, lève les yeux, étonné *(24 phot.).*

8. P.A. *Contre-plongée.* D. Q. abaisse sa lance et part vers la droite *(18 phot.).*

Musique.

9. De P.P. *(forte contre-plongée)* à P.A. Le buste de D. Q. disparaissant derrière son bouclier puis *(panoramique)* un fragment de ciel, la tête de Sancho et *(travelling).* Sancho inquiet sur son âne *(108 phot.).*

Sancho : Patron, ce ne sont que des moulins à vent.

10. P.E. *Légère contre-plongée.* Un pan du mur blanc du premier moulin sur lequel passe l'ombre des ailes occupe plus de la moitié gauche de l'écran. Au fond, la silhouette du second moulin *(41 phot.).*

Sancho *(off)* : Ce sont des moulins à vent.

11. P.A. Comme à la fin du n° 9, *contre-plongée plus accentuée (24 phot.).*

Sancho crie : Patron!...

12. Détail. *Faible contre-plongée.* Le bord droit de la porte du moulin. Une meule de pierre est appuyée au mur *(32 phot.).*

13. P.A. Comme au n° 11. Sancho crie, ahuri *(41 phot.).*

14. P.E. *Contre-plongée.* Sancho est sur son âne, au premier plan, à gauche. A droite, D. Q. galope vers les moulins à vent qui tournent à l'horizon *(56 phot.).*

Sancho : Combattre contre des moulins...

15. P.E. *Travelling.* D. Q. galope vers la droite et se rapproche de la caméra *(46 phot.).*

Musique de combat qui se poursuit jusqu'à la fin de la séquence.

16. Détail. *Contre-plongée.* Le ciel puis *(panoramique)* le sommet d'un moulin *(40 phot.).*

17. P.P.E. *Travelling* (suite du n° 15), *faible plongée.* D. Q. galope vers la droite *(37 phot.).*

18. P.P.E. *Contre-plongée.* Un moulin de face *(29 phot.).*

19. P.R. *Travelling, faible contre-plongée.* D. Q. serrant sa lance, fonce vers la droite *(35 phot.).*

20. P.M. *Faible plongée.* D. Q. fonce, de gauche à droite *(29 phot.).*

21. P.M. *Légère contre-plongée.* D. Q. entre par la droite du cadre et galope vers un moulin à la gauche du plan *(34 phot.).*

VILLE DE PARIS BIBLIOTHEQUE CENTRALE DU 6e ARROND^t

22. P.M. *Contre-plongée oblique* (vers la gauche). Les ailes du moulin (*17 phot.*).

23. De G.P. à P.P. *Travelling,* de la main de D. Q. serrant la lance au buste de D. Q. fonçant, tête baissée (*42 phot.*).

24. Détail. *Contre-plongée.* Les ailes du moulin (14 phot.).

25. P.E. *Plongée.* Au premier plan, en haut et à droite de l'image, un fragment d'aile; au bas du cadre, à droite, D. Q. à cheval fonce vers le moulin (et le spectateur) (*16 phot.*).

26. P.M. *Contre-plongée.* La lance de D. Q. perce l'aile du moulin (*10 phot.*).

27. Détail. *Légère contre-plongée.* Contre-champ du n° 26. La lance plantée dans l'aile (*30 phot.*).

28. G.P. *Faible contre-plongée.* Sancho hurle, horrifié (*24 phot.*).

29. Détail. Une lucarne, sous le toit du moulin (*16 phot.*).

30. De P.M. à P.E. *Très forte contre-plongée* qui fait tourner les ailes presque à l'horizontale. Encastré dans l'armature d'une aile, D. Q. est enlevé en l'air. Un *travelling* arrière montre la quasi-totalité du moulin (*226 phot.*).

La vitesse de projection étant, comme on sait, de 24 photogrammes à la seconde, les nombres que nous indiquons après chaque numéro donnent une idée de la brièveté des plans, de la fragmentation du découpage et de la précipitation du rythme.

LE DERNIER ACTE

Keitel, *mal assuré.* — Mon Führer, précisément parce que le destin vous a de la sorte lié au combat héroïque du peuple allemand, nous tous ici venons ensemble vous prier de fixer la date du transfert du quartier général du Führer. Ce ne serait que momentané, aussi longtemps que le danger de la jonction des Américains et des Russes persiste.

Hitler, *à voix basse, puis éclatant soudain.* — Bien, bien. Alors, voilà votre cadeau d'anniversaire... Me prenez-vous pour un fou? Je dois quitter Berlin? Maintenant? Au moment où un grand changement est imminent?

Jodl, *calme, sérieusement.* — Mon Führer, on doit compter avec cette jonction des alliés. Alors l'Allemagne sera coupée en deux.

Hitler, *semblant écarter une hypothèse.* — Lâches! Vous perdez la tête parce que le front a reculé de quelques kilomètres. Plus tôt je me heurterai aux Russes devant les portes de Berlin et mieux cela vaudra. C'est là et pas ailleurs que je les battrai. Ma « voix » me le dit.

Goebbels, *presque fanatique, hurlant.* — Et avec raison, mon Führer. Je ne suis pas arrivé ici les mains vides. Je vous apporte en cadeau d'anniversaire l'incroyable esprit combatif et le merveilleux dévouement des troupes nouvellement levées sur le sol meurtri de l'Allemagne et qui viennent précisément de prendre le baptême du feu devant l'ennemi.

(*La caméra recule.*)

Goebbels, *se détache des autres et va au-devant du Führer. La caméra est entre eux deux.* — Je vous annonce une délégation de ces armées et je vous prie de remettre personnellement leurs décorations à ces héros, les plus jeunes de notre nation.

Le corridor de la salle des Conférences.

La caméra oblique sur Hitler qui lui tourne le dos et sur le colonel qui lui fait face. Sur le bord du cadre, derrière Hitler, Günsche qui prend des mains d'une ordonnance une tablette avec les décorations et Goebbels qui suit la scène en se frottant les mains. Les premiers des Jeunesses hitlériennes sont au premier plan.

Colonel, *d'une voix raide.* — Colonel Scholl, avec les nouvelles Jeunesses hitlériennes, pour les décorations, avancez au commandement.

Hitler, *énergiquement.* — Merci!

Il se tourne immédiatement du côté des jeunes gens. La caméra recule de façon à ne garder que le premier rang. Le Führer, légèrement de côté.

Hitler. — Jeunes Allemands, je suis particulièrement heureux de décorer pour mon anniversaire l'élite de la jeunesse qui porte mon nom.

Hitler parle brièvement à Günsche. Celui-ci va avec lui vers la première jeunesse hitlérienne. La caméra les suit. On voit Hitler de dos.

Hitler. — Votre nom ?

Le jeune, *qui s'étrangle d'émotion, quand il a retrouvé ses esprits.* — Herbert Spalke, mon Führer.

Günsche, *intervenant.* — Cité pour la destruction d'un tank 341!

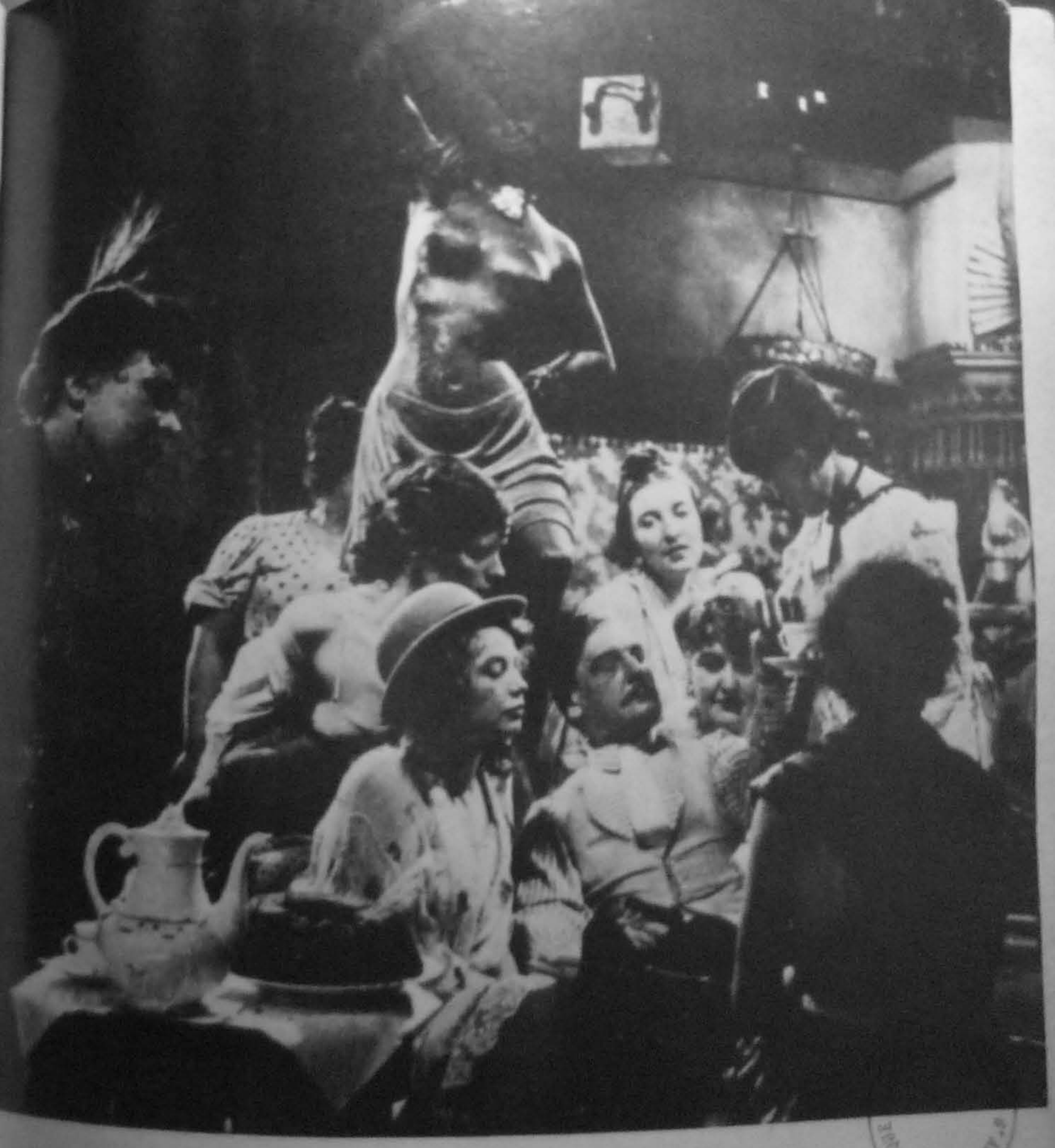
Hitler, *prenant la croix de fer des mains de Günsche et la fixant à la poitrine du soldat.* — Comment cela s'est-il passé ?

Le jeune est tout à fait hors de lui. Il regarde, crispé, sa poitrine, sur laquelle les mains du Führer ont épinglé la croix. Il ne peut prononcer une parole.

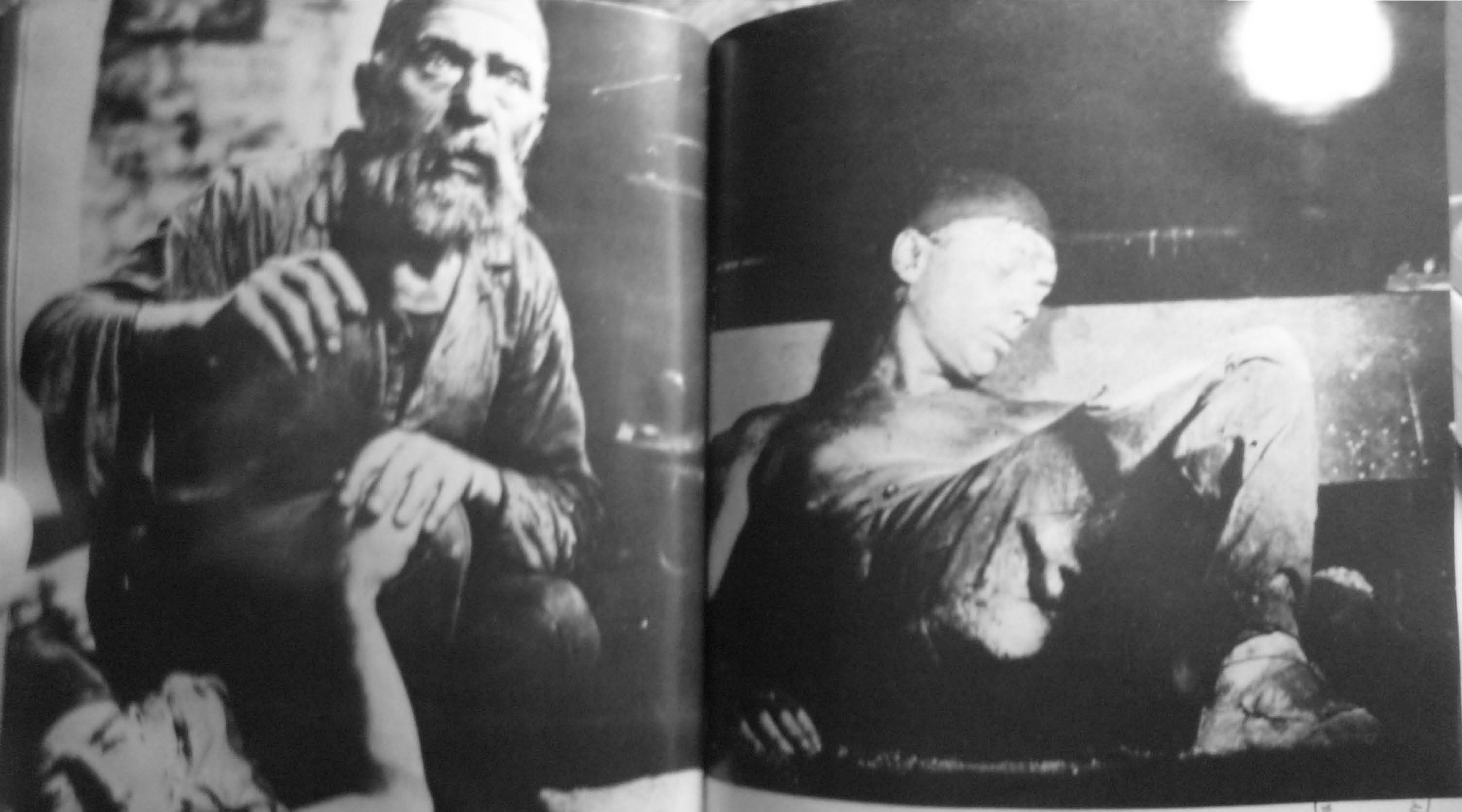
Le colonel, *venant à son secours et s'inclinant profondément.* — Des tanks russes avaient forcé une ligne de défense.

Spalke, *qui a repris ses esprits, parle subitement dans son dialecte.* — Ah oui, la ligne ? Nous étions neuf seulement.

Devenu complètement calme, froidement. — Couverture ? Aucune. Il fallait que nous le prenions sans quoi nous aurions été nettoyés.



L'OPÉRA DE 4 SOUS *(Phot. Cinémathèque Française)*



TRAGÉDIE DE LA MINE. (Photo Fédération, Jean Vigo)

L'ATLANTIDE. Brigitte Helm (Phot. Cinémathèque Française)

Hitler, *sans se douter de rien, montre les autres dans le rang.* — Et ce sont les huit autres?

Spalke, *regarde ses camarades puis, presque sans voix, il s'adresse au Führer en secouant la tête, mais comme si la chose allait de soi.* — Les huit autres? Non, les huit autres ils ont fichu le camp.

PABST ET L'ADAPTATION

Pabst crée. Il n'adapte jamais. Que les formes dont il tire son œuvre soient brutes ou déjà moulées par un autre artiste, que l'œuvre dont il les sort soit imparfaite (comme le roman *Quatre de l'infanterie*) ou achevée (comme l'*Atlantide*), il n'en accepte pas les données établies. Il sait que les arts ne s'entraident pas, mais s'entretuent.

La matière qui lui est fournie est aussitôt, par lui, brisée, assouplie, pulvérisée, et lorsque reste seulement une atmosphère et quelques résidus irréductibles qu'il compte pouvoir refondre avec les siens, il brasse et moule de nouveau cette matière cinéma dans ses mains dures. (....) Pabst semble presque préférer une œuvre imparfaite, une matière brute, inachevée, encore informe et saignante de vie, à des réussites déjà obtenues sous une forme d'art. Car la beauté a une unité que son art peine à dissocier et à réduire. Une œuvre réussie est soudée, d'une seule pièce. Pabst ne veut point endosser la forme confectionnée et remet tout en chantier. Il frappe le sujet, l'abat, l'étourdit, le malaxe, le reprend. Lorsqu'il est trop bas, il le redresse, le corsète — *La rue sans joie,* dont il monte les fleurs malades sur fil de fer, comme un bouquet. Lorsqu'un sujet est trop haut, il l'accable — l'*Atlantide*. Il refuse la ruée de beauté qu'avait voulue Benoit et respectée Feyder. Il ignore le palais de la pieuvre au milieu de la palmeraie, la salle des statues d'or et les coffres pleins des trésors des Atlantes. Ce n'est plus qu'une petite casbah pouilleuse et sèche, un ensevelissement misérable, des portières que vendent les sidis de Paris, une petite dame à la jambe légère qui demande aux voyageurs la possibilité de satisfaire aux instincts d'une lourde hérédité et aux plaisirs féminins qui consistent à brouiller deux amis, à tromper un amant et à salir ce qui est propre. Il ne manque que la confidente, la copine. Pabst ne suit pas ses personnages. Il ne sait pas les petites étapes de l'action, les couloirs psychologiques. (...)

Il montre les êtres en pleine action, immergés dans leur milieu, où ils se débattent. Ils ont des instincts plus que des sentiments, c'est pourquoi ils n'hésitent pas. Le vrai drame c'est leur cadre, leur vie, leurs habitudes. Il ne leur arrive rien que de prévisible dans le milieu où ils vivent, et l'intrigue cède tout naturellement le pas à l'atmosphère. (...)

On parle de la sensualité de Pabst. Elle est si dangereuse, si cérébrale! Avec Stroheim, avec Sternberg, on s'essuie la bouche et l'on repart clopin-clopant. Avec Pabst, la sensation reste physique peu de temps. Aussitôt produite, elle monte dans l'esprit où elle dévaste. Auprès de l'enfer de Pabst, l'*Ange bleu* n'est que limbes, même pour Rath. Il perd seulement sa vie terrestre, mais Jenny, la prostituée, mais l'Atlantide, autres rouées, l'auraient mené plus loin et moins doucement.

Pabst ne croit pas à la beauté. Florelle est jolie, mais surtout perverse et peu sûre. Antinéa est belle, mais encore autoritaire et cruelle. Jenny est une horrible paillasse aux yeux bigles mais au corps savant et au cœur plein d'une terrible force destructive. Sternberg fait entendre l'appel du vice. Stroheim dit le plaisir de déflorer les filles sous des pommiers en fleurs. Pabst descend plus loin, avec Goya, avec Baudelaire. Il a « l'amour des guenilles, le culte des plaies » et, dans ses terribles lithographies animées, il va tout près, tout près, des régions interdites, là où l'âme aime sa mort, rit de ses bonheurs, et espère l'horreur d'une destruction complète.

Et ce n'est point degré à degré, dans la léthargie de la déchéance, mais dans le suicide désiré, violent...

Le pays de Pabst... le pays sans retour.

(CHAMINE, « Notes sur Pabst », *Pour Vous*, n° 194, 4 août 1932.)

UN HOMME, UNE ÉPOQUE

Pabst hérita de tous ses prédécesseurs une technique plus que parfaite, impressionnante, une technique de laboratoire, — calcul pur. Il la dota d'un cœur, d'une humanité chaleureuse, rognant ses ailes pour qu'elle n'eût jamais plus l'envie de voler au travers d'impossibles espaces, et la chaussant de bottes pour qu'elle pût aller par les rues de Berlin et de Vienne, en un voyage d'exploration comparable à celui que Dante et Virgile entreprirent pour l'enfer...

Pabst entre dans les bordels, les faubourgs sordides, étroits, nauséabonds, dans les mines, les champs de bataille, tragiques et désolés. Ses préoccupations sont humaines, sociales, on pourrait presque dire politiques. Son scalpel est affilé, implacable; où il pénètre il fait plus que jaillir la douleur, il provoque le cri angoissé, désespéré, intolérable. La satire de Pabst est si violente qu'elle râpe la chair. (...)

Après avoir analysé, rue par rue, détail par détail, milieu après milieu, dans toutes les couches de la société, les dénudant et les offrant, saignantes, à notre regard, Pabst synthétise, totalise. La somme s'incarne en deux drames — *Quatre de l'infanterie, la Tragédie de la Mine* — les deux drames les plus opposés que connaisse la société : la guerre, le travail. En bas, dans la mine, la tragédie, et en haut, à la surface,

la lutte, la discorde, l'anathème de la haine entre deux peuples divisés seulement par une frontière.

Mais une fois exprimés dans le langage le plus réaliste, tous les aspects amers ou déchirants d'un monde sans aspirations, ce fut comme si, brusquement, l'artiste s'était convaincu que ce monde-là ne méritait pas les gestes solennelles et tragiques qu'il lui avait consacrées. Pabst s'abandonna alors à la satire la plus décharnée, à la comédie classiquement racontée par un joueur d'orgue aveugle. Avec l'*Opéra de quat'sous*, il prit un congé définitif, il se désengagea irrévocablement. Il ne trouvera plus rien qui soit digne de sa passion. Il se lassa, ou se découragea, tout comme ses personnages. A quoi bon lutter, à poitrine nue, le cœur haut, si l'injustice et la méchanceté doivent toujours l'emporter ? L'action de l'*Opéra de quat'sous* est sans âge : la même canaille picaresque est peinte par Cervantes, Quevedo, Dickens, Gorki et les plus modernes des Américains : elle est de tous les temps.

En de cruelles eaux-fortes, Pabst présente tous ses personnages comme des pantins, des marionnettes qui vivent la comédie de la vie. Les voleurs s'établissent banquiers, les banquiers voleurs, les mendiants se font policiers, les policiers mendiants. Les « picaros » font de la morale tout en demandant l'aumône, travestis en aveugles, boiteux, manchots. Les seuls qui n'ont pas de rôle dans cette comédie, ce sont les humbles, les vrais déshérités, ceux qui se consument dans la misère, dignement et sans se plaindre. Pour eux, la vie est un drame. Après ce film, Pabst n'a plus rien tourné de notoire. Le Pabst des films géniaux, il n'est plus possible, désormais, qu'il se manifeste de nouveau : son œuvre fut le produit d'un moment, d'une époque qui, en Allemagne comme ailleurs, parut, brilla puis s'effaça, cédant la place à d'autres temps et à d'autres inquiétudes.

(ANTONIO DEL AMO, *Historia universal del Cine*, Madrid, 1945.)

SOCIAL-DEMOCRATIE ET PARALYSIE INTERIEURE

... *La Rue sans joie* tend au mélodrame. On pourrait prétendre que Pabst n'a cédé à telle tendance que pour faire accepter son réalisme. Mais l'intérêt marqué qu'il porte aux thèmes mélodramatiques prouve qu'il n'est pas seulement animé par des mobiles d'ordre pratique. Le grinçant épisode avec Asta Nielsen dément ses efforts réalistes et trahit sa sympathie pour cet invraisemblable personnage. Ainsi que l'a prouvé le fameux *Greed* de Stroheim, le mélodrame ne vide pas nécessairement le réalisme de sa force interne; mais dans *La Rue sans joie* c'est précisément ce qu'il tend à faire. (...) Pabst a le courage de peindre l'horreur de la misère mais il n'a pas de scrupule à couper net les conclusions qu'on devrait tirer de son exposition. Son *penchant* pour le mélodrame contrebalance ces éléments réalistes qu'une génération non encore formée au libre usage de la réalité photographique inclinait à prendre beaucoup trop au sérieux. (...) Semblablement, dans *L'Amour de Jeanne Ney*, Pabst dément continuellement l'audace de son attitude. Des intermèdes d'évasion neutralisent l'accusation sociale, implicite dans son réalisme. Il est significatif que ce film abonde en affirmations aiguës sur des faits de détail. S'il est exact que les innombrables phénomènes constitutifs de la réalité ne peuvent être perçus que si l'on ne se préoccupe pas de leurs significations précises, alors Pabst est un observateur incomparable de ces phénomènes car il tend à esquiver les questions essentielles. La véridicité de ses films — et point n'est besoin de confondre véridicité avec vérité — naît de son indifférence. Cette répugnance à en venir aux conséquences vitales se manifeste encore à travers une autre caractéristique de son montage : la succession accélérée des plans.

Pabst ne permet jamais au public d'observer de près un phénomène particulier. (...) Ce souci de manifester la réalité comme flux continu naît du désir de se retirer des positions les plus avancées.

... Dans *Trois pages d'un journal*, Pabst s'appesantit sur l'immoralité du milieu bourgeois dont son héroïne est issue au point que le bordel finit par évoquer un lieu de villégiature. Ici comme dans les films « de rue », la prostituée au cœur d'or est un acte d'accusation portée contre la décadence bourgeoise. Mais pour quelles fins ? Indifférent, semble-t-il, aux implications de ses critiques, Pabst s'étend sur la décadence même. Il est conscient des affinités que cette décadence présente avec le sadisme. (...) Comme Poudovkine *(La Fin de Saint-Pétersbourg)*, il reconnaît le rôle que joue le sexe dans une situation sociale déterminée. (...)

Les nazis eurent vite fait de jauger les « thèses » pacifistes de *Westfront 1918*. *Strosstrupp 1917* (Troupe d'assaut 1917) de Hans Zoberlein, film sur la guerre mondiale produit peu après l'avènement d'Hitler, semble une riposte précise à *Westfront 18;* les deux films en tout cas se ressemblent de façon surprenante. Zoberlein décrit les horreurs de la guerre de tranchées avec une objectivité réaliste qui égale celle de Pabst, si elle ne la dépasse, et il s'appesantit sur l'accablement des soldats. Pas une note non plus de courage exceptionnel ni d'héroïsme. Il parvient cependant à exclure toute interprétation pacifiste en présentant les derniers moments de la grande guerre comme un combat pour la survie de l'Allemagne. En d'autres termes, le spectacle des horreurs de la guerre, la « thèse » principale de Pabst, n'est aucunement une arme contre la guerre. Le film nazi dévoile le périlleux confusionnisme du film de Pabst. (...)

La manifestation des mendiants au jour du Couronnement mise à part, *L'Opéra de quat' sous* mêlait des annotations sincères et des fictions frivoles, à la manière de la comédie. C'était un spectacle sarcastique qui choquait et en même temps divertissait le public bourgeois. Son réel succès est moins le signe d'un tournant vers « la gauche » qu'un témoignage de l'instabilité des opinions et des positions durant ces années de crise. Quant à Pabst, lui n'hésitait pas. Il se chargea de responsabilités sociales, à peu près à cette époque. remplaçant Lupu Pick, décédé, au poste de président de la Dacho, principale organisation des travailleurs du cinéma allemand. Cette « approche concrète de la réalité sociale » porta fruit avec *La Tragédie de la mine.* (...) Mais que le pacifisme socialiste de *La Tragédie de la mine* soit plus concret que le pacifisme humanitaire de *Westfront 1918* ne signifie aucunement qu'il soit plus positif. Sous la république, les socialistes allemands, et principalement les sociaux-démocrates se montrèrent incapables de comprendre le sens réel de ce qui se développait autour d'eux. Egarés par des concepts marxistes sclérosés et devenus conventionnels, ils négligèrent l'importance de la classe moyenne et les racines psychologiques extrêmement ramifiées des aspirations nationales existantes. Sans aucune intuition psychologique, ils ne s'aperçurent jamais que leurs schèmes simplistes étaient inaptes à expliquer le virage à droite de la petite bourgeoisie ainsi que l'attraction réelle exercée par le credo nazi sur la jeunesse allemande. Pabst embrassait les théories socialistes de la solidarité de classe et du pacifisme juste au moment où ces théories avaient dégénéré en d'anémiques abstractions et où l'on ne pouvait plus espérer que les sociaux-démocrates sauraient dominer la situation réelle. A la vérité, comme si le poids mort de leur idéologie usée les avait brisés, les sociaux-démocrates assistaient à la montée continue du mouvement hitlérien sans se départir de leur apathie. *La Tragédie de la mine* reflète cette lassitude. Quoiqu'un film exceptionnel, il ne contient pas un seul thème qui s'oppose aux concepts traditionnels de la vie et de la société avec la négativité radicale que surent obtenir le Metzner de *Ueberfall* (l'Accident) ou le Jutzi de *Mutter*

Krausen's Fahrt ins Glück (Maman Krausen part pour le bonheur). Pabst pénètre la réalité d'un point de vue visuel mais il n'en examine pas l'intime contenu intellectuel. Son film fut projeté dans un quartier prolétarien de Berlin devant une salle quasi vide; à côté, une stupide comédie attirait des foules énormes. Il ne pouvait y avoir symptôme plus clair de l'état d'inertie des travailleurs. Pabst lui-même abandonna alors la cause qu'il avait si passionnément défendue. *L'Atlantide* n'est plus que pure évasion. (...) Au début de la deuxième guerre mondiale, il regagna l'Allemagne nazie. Et ce fut tout.

(Siegfried KRACAUER, *From Caligari to Hitler*, version italienne : *Cinema Tedesco*, 1918-1933, Mondadori, Milan, 1954.)

PABST ET LE CINEMA NAZI

On ne voit pas comment on pourrait tenir *Komoedianten* et *Paracelsus* pour les films du « silence forcé » ni comment, grâce à eux, Pabst aurait tourné par le biais « de l'histoire et du costume, le risque de devoir se compromettre idéologiquement ». L'exaltation de l'actrice Karoline Neuber et de sa « troupe modèle » dans le premier, du savant Paracelsus dans le second, relève d'un programme précis du cinéma hitlérien. Nationalistes et racistes, ces deux films pèseront sur l'activité future de Pabst, à commencer par *Le Procès,* réalisé en Autriche en 1947. *Le Procès,* à la relecture, confirme non seulement un anachronisme de structure mais aussi le complexe de culpabilité du cinéaste, passé depuis, avec la plus grande désinvolture, dans le camp de l'antiracisme. Les ambitions, une fois encore, sont aussi grandes que velléitaires et conformes à celles de la trilogie sociale, ou mieux, social-démocrate de Pabst. Les buts sont semblables :

l'abolition des frontières raciales et religieuses au nom de la solidarité humaine. Le réquisitoire va plus loin : il aspire à une signification plus vaste, plus générale et veut combattre tous les mensonges y compris le mensonge politique. (...)

Il est symptomatique que les morceaux les meilleurs soient ceux où les Juifs sont vus objectivement par les Aryens du village, « exactement comme les voit la conscience de ceux qui trouvent une raison de les combattre, ou tout au moins comme leur conscience veut les montrer aux naïfs qui doivent participer à ce combat ». Il se peut que Pabst les peigne ainsi pour obtenir que sa démonstration soit la plus concrète possible et donc susceptible d'intégrer la « répugnance » elle-même à l'égard de ceux qu'elle défend. Mais il est bien possible encore, que Pabst même, au fond de sa « conscience », les juge « subjectivement répugnants ».

Du reste, quelle est l'attitude de Pabst dans ses films suivants, face à la réalité de l'après-guerre, du présent ? Il la réduit à une vague lutte entre le bien et le mal, identifiant le second à la vie d'aujourd'hui et le premier au passé. *Profondeurs mystérieuses* (1949), sans autre procès, nous ramène à son premier film, *Le Trésor* (1924) « légende d'amour et de cupidité qui se déroule comiquement dans des décors moyenâgeux ». L'histoire de Cornélia, qui abandonne un jeune homme déshérité, voué à l'étude, pour un riche et cynique industriel mais revient finalement à son « premier amour », est pleine de sous-entendus symboliques sur le monde corrompu et « aliéné », opposé à la vie primitive, riche d'idéal et de pudeur. *Profondeurs mystérieuses* sert de préface à *La voix du Silence* (1953) tourné en Italie d'après un sujet complètement altéré de Zavattini. Hors de la contemplation mystique, tout n'est que chaos. (...) C'est avec intérêt que l'on note comme Pabst, qui répugnait tant à résoudre des problèmes dans le passé, veut avec ce film, répondre à des questions et, à travers quelques cas individuels, passer à une

généralisation qui englobe toute la vie contemporaine. (...) *Profondeurs mystérieuses* (comme *Le Trésor*) ainsi que *La voix du Silence* présentent un aspect réactionnaire. Le premier propose de fuir le « chaos actuel » pour se réfugier dans une société primitive, pour une évasion romantique et abstraite dans le passé; le deuxième oppose, schématiquement, le rationalisme au mysticisme. Dans les deux cas, Pabst s'identifie à sa classe, à ses préjugés, et cela l'empêche d'affronter les vrais problèmes, qu'il déforme et falsifie pour des raisons d'opportunisme. (...)

Comme jadis, lorsqu'il servait l'Allemagne de Hitler, Pabst aujourd'hui se conforme aux directives de l'historiographie de Bonn, recourant au mensonge qu'il prétendait vouloir dénoncer avec *Le Procès*. « Nous avons encore une capitale : Vienne. » Et dans cette capitale, Pabst réalise *C'est arrivé le 20 juillet*. Les faits y sont changés en « légende », en mythe : la révolte bien tardive de quelques généraux de Hitler et de quelques politiciens de la haute bourgeoisie est présentée, selon les normes de l'historiographie actuelle, comme *le* mouvement de la résistance allemande. (...) *Le Dernier Acte* ramène le problème nazi au cas personnel de Hitler, « personnalité démoniaque », délaissant l'essence du phénomène c'est-à-dire : comment et pourquoi la bestialité a-t-elle réussi à se hisser au pouvoir, à s'emparer de l'Allemagne, à susciter un mouvement de masse ? Il est plus aisé, plus profitable, pour le jeu politique d'Adenauer, de rejeter toutes les fautes sur une seule personne, et d'éluder le procès d'une société, d'un système, tout comme il fut facile, dans le passé, d'expliquer le phénomène Guillaume II par la psychanalyse. (...)

L'art de Pabst fut, en fait, sur le plan idéologique, toujours faible, même au temps de sa plus grande gloire, à l'époque de la *Neue Sachlichkeit* (Nouvelle Objectivité); son pacifisme dans *Westfront 1918* et dans *La Tragédie de la mine* était vague et superficiel. Il n'a jamais dépassé le stade d'une condamnation abstraite de la guerre et n'a jamais fait la moindre allusion à ses causes. Même dans *Le Dernier Acte,* il baisse le rideau au moment où il conviendrait de le lever avec force et, que cela plaise ou non, son film marque le déclin définitif d'une « idole ». Pabst n'est pas sauvé par le fait que *Le Dernier Acte* est son meilleur film de l'après-guerre ni par la séquence du soldat blessé qui participe à l'orgie finale. Le soldat croit se trouver avec de braves officiers mais, lorsqu'il s'aperçoit que tous se déchaînent parce que la guerre finie « il n'y aura plus rien de beau », il reprend la danse frénétique de l'infirmière, tombée d'épuisement et, tout à coup, les mouvements de ce bestial et hallucinant ballet prennent la forme des mouvements rigides et inhumains du pas de l'oie. A la vérité, cette fois encore, Pabst ne s'écarte pas d'expériences depuis longtemps dépassées et le fondu final qui ferme la séquence évoque même le « goût » d'un Léon Poirier.

(Guido ARISTARCO, « Il cinema tedesco e il passato nazista », *Cinestudio,* n° 7, Monza, mars 1963, reproduit dans une traduction française par *Contre-champ,* nos 6-7, Marseille, 1963.)

BOUQUET D'ETOILES.

Asta Nielsen apparaît tout d'abord soumise et presque enfantine, à peine animée par un pauvre petit désir de bonheur; mais au fur et à mesure, sa passivité s'imprègne de douleur et son masque de Pierrot mourant prend une puissance extraordinaire. Qu'un instant se ferment ses paupières chargées d'expérience, qu'une de ses mains portant toujours, semble-t-il, quelque blessure invisible, erre à travers l'écran, son destin pathétique nous frappe au cœur. Sa démarche infiniment lasse est gauche, comme

si ses jambes étaient de bois, elle semble vaincue d'avance, victime élue de tous les malheurs de la terre. Bien des scènes (de *La rue sans joie*) qui ne sont que des poncifs de la misère humaine, prennent vie grâce à sa présence.

(Lotte EISNER, *L'Écran démoniaque.*)

Valeska Gert est un génie à responsabilité limitée[1]. Son art prend racine dans ces régions sombres qui sont proches de la folie, donc d'un domaine qui fut toujours sacré à tous les peuples sages et qui ne parut suspect qu'au moyen âge chrétien. (...) Elle invente la danse sonore et se sert avant tout de sons primitifs. Elle beugle et grogne, éructe et aboie. Elle geint et se lamente, elle crie et rugit et les spectateurs, forcés de crier et de rugir avec elle tant ils rient sont soudain forcés de se taire parce qu'il n'y a plus alors de caricature, mais seulement la douleur telle que depuis l'homme de Néanderthal personne ne l'a criée avec autant de plénitude. (...) Un de ses numéros se nomme « La Mort ». Elle vient sur la scène et meurt, pas moins que cela. Devant la puissance avec laquelle, sans musique, dans un silence effroyable, elle danse l'être humain en train de mourir, la question ne se pose plus de savoir s'il est possible de danser la mort. On a le regard figé, on a froid, on se sent seul dans la salle surchauffée et archi-comble, quand un être humain, un artiste, ose s'avancer si loin.

(Adolph C. BENNING, *Histoire d'un numéro fou.*)

Greta Garbo peut-être sait-elle qu'un soir, à Philadelphie, à Buenos Aires, ou à Melbourne, l'un de ses amants inconnus se leva soudain et que se frayant un chemin à travers les corps furieux, marchant sur la foule comme sur la mer, il donna de la tête dans l'écran crevé. Scène étrange qu'évoque pour mon cœur une phrase de Rimbaud : « Puis, ô désespoir, la cloison devint vaguement l'ombre des arbres et je me suis abîmé sous la tristesse amoureuse de la nuit. » ... Elle se tut, son magique regard, levé vers moi, mendiait un mot de réconfort, et je songeai que le cinéma seul nous livre, en effet, à l'éternel adversaire, à la femme dégagée de tout ce qui, dans la vie quotidienne, l'abîme, la désarme, la rend moins dangereuse. Au cinéma seul, nous comprenons jusqu'au fond les vers de Vigny :

---

[1] En 1964 encore, cette force de la nature chantait et dansait dans son cabaret de Kampen Sylt, le *Ziegenstall,* — l'écurie aux chèvres ! Federico Fellini lui a confié un rôle dans *Giulietta degli Spiriti.*

Et les rois d'Orient ont dit dans leur cantique
Ton regard redoutable à l'égal de la mort.

(François Mauriac, *Journal.*)

Sans rien perdre de sa lucidité haineuse pour les motifs légitimes du mépris, Pabst a pris quelques personnages à quelque mystérieux musée de figures de cire et les a revêtus de sa puissance. C'est alors que nous faisons connaissance avec la femme la plus admirable que nous ayons vue jusqu'à maintenant dans un film parlant français. *Margo Lion* est sèche, grande, a la voix dure et figure, avec ses traits de cheval, dans la maison close qui ne saurait manquer dans un film de Pabst. Aucun amour, aucune faiblesse, ne paraît convenir à cette fille, sauf peut-être, la fraternité pour un homme sans loi qu'elle trahit et sauve. Margo Lion chante. Que Margo Lion chante et l'on comprend ce que les hommes appellent avec quelque irréflexion un désespoir sans bornes.

(Louis Chavance, *L'Opéra de quat' sous.*)

Louise Brooks est beaucoup plus qu'un mythe, elle est une présence magique, un fantôme réel, le magnétisme cinématographique. Peut-on concevoir la laideur, la religion[2], l'abstinence, si on a jeté, ne serait-ce qu'un seul regard, sur ce corps-lyre, sur ces yeux-volcans ? (...) Pour que le monde puisse se rendre compte de ce que le mot « femme » signifie, pour que les hommes terrés dans la tranquille absurdité de l'ignorance de l'amour, prennent conscience de leur lamentable état, il fallut que Louise aille interpréter en Allemagne deux films de Pabst.

(Ado Kyrou, *Amour — Erotisme et Cinéma.*)

---

[2] En 1953, Louise Brooks se serait convertie au catholicisme.

LOUISE BROOKS

.... Contrairement à d'autres metteurs en scène, M. Pabst n'avait pas de répertoire de caractères et de leurs réactions sentimentales. D.-W. Griffith exigeait des accès de rire de toutes les jeunes femmes pendant qu'elles avaient une émotion d'ordre sexuel. Quand jamais Pabst a tourné une scène montrant une jeune femme dans un accès de rire, c'est que quelqu'un l'avait chatouillée. Le motif seul l'intéressait. Quand il réussissait, les réactions sentimentales de l'artiste étaient telles que dans la vie réelle et souvent remarquablement insuffisantes pour le public habitué à la routine du théâtre. Lorsque *Die Büchse der Pandora* fut offert en location pour la première fois en 1929, les critiques élevèrent des objections parce que Lulu n'exprimait pas la douleur dans le style de Sarah Bernhardt dans *La Dame aux camélias.*

Des photos de presse, prises avant le tournage de *Loulou,* montrent M. Pabst en train de m'observer avec une attention méthodique. Prévoyant toutes mes scènes dans ses films, il prenait à tâche de me mettre dans des situations analogues de la vie réelle. Après que j'eus fait connaissance avec les belles jambes d'une artiste bien connue, celle-ci, dans sa deuxième visite pendant le tournage, visite arrangée à mon insu, me procura l'appoint de son babillage et de ses éclats de rire, dans un coin avec G. W. Pabst, pour me vexer et me dépiter dans un gros plan de *Tagebuch einer Verlorenen.* Sa parfaite connaissance

des causes et des effets donne partiellement réponse à la question : comment Pabst peut-il arriver à tourner si vite, avec aussi peu de répétitions et un nombre aussi insignifiant de prises ?

Comme chez tous les artistes, mes costumes avaient sur moi une influence considérable. La veille de la scène finale de *Büchse der Pandora,* dans laquelle j'étais devenue une fille des rues, M. Pabst dit : « Louise, épluchez toute votre garde-robe et choisissez un vêtement auquel vous ne tenez pas, que vous puissiez arranger pour cette scène. » Je tenais à tous mes costumes et mes robes et je lui dis : « Pourquoi n'achèteriez-vous pas un vieux vêtement quelconque ? » — « Non, il faut qu'il soit à vous. » Le lendemain, on rapporta dans ma garde-robe mes vêtements sacrifiés après qu'on les eut « arrangés ». C'était mon blouson-chiffon abricot qu'on avait trempé dans un bouillon de suie; à présent, il était raide et puant. Mon vêtement préféré, une jupe cloche, était déchiré et souillé de taches de graisse. Lorsque je travaillai dans cet accoutrement, tout ce qui pouvait m'arriver m'était indifférent.

Lors d'une scène d'amour avec Franz Lederer, je voulais mettre un négligé transparent mais Pabst me dit qu'il fallait une robe de chambre sous laquelle je serais nue. « Mais qui donc saura, m'écriai-je, que je suis nue sous un peignoir épais et pelucheux ? » — « Lederer », répondit-il.

Un chef-d'œuvre dans la recherche et la création du milieu adapté à l'action, où l'acteur travaille avec entrain, ce furent les scènes de théâtre de *Loulou.* Pabst les tourna sans théâtre, sans public, voire même sans scène. Lorsque j'entrai sur le plateau, je n'en croyais pas mes yeux. Tout le décor se réduisait au plancher. Comment devais-je faire ma glorieuse entrée comme girl des Folies et donner le change aux spectateurs, sans disposer au moins d'une scène qui donnât l'illusion du théâtre ? Je n'eus pas besoin d'attendre la réponse, car deux machinistes me cognèrent et le décor qu'ils traînaient jeta ma coiffure sur le plancher. Un sac de sable tombant de la passerelle des projecteurs d'où il avait manifestement été envoyé dans la direction de mon couvre-chef jeta également Fritz Kortner hors de ses gonds. Réalité et illusion se confondirent en une insupportable irritation. Le petit maquilleur qui avait été promu à la dignité d'acteur afin que je pusse lui jeter à la figure une pleine boîte de poudre éclata en menaces de se plaindre à son syndicat et de me faire renvoyer. Entre les scènes, Pabst maintenait la tension de l'ambiance théâtrale en incitant l'artiste Siegfried Arno à ne nous accorder aucun répit avec ses numéros comiques. Quand venait le moment de mon entrée, je bondissais sur la scène et j'adressais mon plus beau sourire à mon public — les jambes de M. Pabst. Bref, venir à bout d'une entrée devenait un triomphe.

(*Der Regisseur G. W. Pabst*, Photo-und Filmmuseum im Münchner Stadtmuseum, 1963.)

*

... Quand nous tournions *Loulou*, M. Pabst était un homme de quarante-trois ans qui me stupéfia par ses connaissances quasi universelles, je célébrais mon vingt-deuxième anniversaire, autour de quelques chopes de bière dans un décor de rue londonienne rendu poisseux par un produit odorant et asphyxiant, censé reproduire le brouillard.

Les seules fois à mon souvenir où je me sois appliquée à suivre sa démarche intellectuelle furent quand je tentai de lui arracher l'autorisation de quitter le travail pour aller voir les matches de la coupe Davis, et quand, alors que j'avais été rappelée à quatre reprises sur le plateau, je le laissai m'attendre un peu plus longtemps, le rendant fou de colère, tout occupée à imaginer un moyen d'éviter son « savon » devant tout le monde. Non que Pabst n'ait été habituellement très aimable et gentil, mais il faisait régner dans l'équipe une discipline toute militaire et sans passe-droit s'il vous plaît! (...)

J'étais sous contrat à la Paramount quand M. Pabst eut besoin de moi pour le rôle de *Loulou*. Il se trouva que c'étaient les débuts du parlant (...) Et il me plut, le jour où je terminai la version muette de *Canary murder case*, de quitter Hollywood pour Berlin afin de travailler avec M. Pabst. (...)

Ce fut la première chose que j'aimai chez M. Pabst, la manière dont il me traitait. A Hollywood, j'étais une jolie poupée dont la sympathie avec la direction diminuait à chaque augmentation de mon courrier d'admirateurs. A Berlin, je posai le pied sur le quai de la gare pour rencontrer M. Pabst et je devins une actrice. Son attitude donnait le ton à tous. Personne ne me fit bénéficier de commentaires spirituels ou instructifs sur mon jeu. Partout, j'étais traitée avec une décence et un respect d'une espèce inconnue pour moi à Hollywood. On aurait cru que M. Pabst avait pris place dans toute mon existence et ma carrière et savait exactement à quels moments j'avais besoin d'assurance et de protection.

Et comme il avait su comprendre en moi un passé qu'il ignorait, de la même façon il me comprenait alors. Car bien que nous fussions constamment ensemble (sur le plateau, au déjeuner, souvent au dîner et au théâtre), il me parlait rarement en dehors du travail habituel. Cependant il apparaissait chez le costumier au moment où j'allais, selon mon habitude, arracher une robe de mariée qui me déplaisait, il renvoyait un assistant qui m'avait appelée par la porte de la loge en rugissant plus fort que saint Jean-Baptiste et il allait refuser, après que les rushes des premiers jours m'eurent fait perdre de l'assurance, de me les laisser voir... Tout ce que je ressentais et ses réactions semblaient circuler entre nous en une manière de communication informulée. Aux autres gens de son entourage, il parlait interminablement de cette manière attentive qui n'appartenait qu'à lui, souriante, minutieuse; parlant calmement avec sa merveilleuse précision tranchante; une qualité qui rendait même une langue inconnue compréhensible quand, dirigeant parfois une distribution de Russes, de Tchèques, Allemands, Français, et moi, une Américaine, il s'adressait à quelqu'un dans la mauvaise langue. Mais à moi il pouvait ne pas dire un mot de la matinée et puis, au repas, il se tournait brusquement pour me dire : « Louïsse, vous devez être prête demain matin pour une scène de grande bagarre avec Kortner. » Ou : « Cet après-midi, dans la première scène, vous allez pleurer. »

C'est ainsi qu'il me dirigeait. Avec un acteur intelligent, il se livrait à une explication exhaustive; avec un vieux cabot, il parlait le langage du théâtre. Mais dans mon cas, par quelque magie, il me communiquait une seule émotion bien définie, puis me laissait la bride sur le cou. Il en était de même pour l'intrigue. M. Pabst n'encombrait jamais mon esprit de choses ne se rapportant pas à l'action immédiate. Le premier jour du tournage de *Loulou,* on me donna à lire une énorme traduction du découpage qu'en moins de dix minutes je laissai tomber par terre à côté de ma chaise et ne revis heureusement jamais. Mais si je fis ce film avec seulement une très vague idée de son sujet, pour le second film que je fis avec M. Pabst, *Le journal d'une fille perdue,* je n'eus pas la moindre idée de l'intrigue ou de sa signification avant de le voir, vingt-sept ans plus tard, à Eastman House.

Et ce fut pendant la réalisation du *Journal d'une fille perdue,* le dernier jour du tournage pour être précise, que M. Pabst pénétra dans mon avenir. Nous étions assis tristement à une table dans le jardin d'un petit café, contemplant les machinistes qui creusaient une tombe pour une scène d'enterrement quand il se décida à me parler. Quelques semaines auparavant, à Paris, il avait rencontré mes amis, les riches Américains avec lesquels je passais toutes mes heures de liberté et il était en colère; d'abord

parce qu'il pensait qu'ils m'empêcheraient de rester en Allemagne, d'apprendre la langue et de devenir une actrice sérieuse, comme il le désirait; ensuite parce qu'il les considérait comme des enfants gâtés qui s'amuseraient de moi un temps et me rejetteraient ensuite comme un vieux jouet. « Votre vie ressemble exactement à celle de Loulou, dit-il, et vous finirez de la même manière. »

A cette époque, comprenant fort peu ce qu'il entendait par « Loulou », je me contentais de rester assise, le regardant avec rancune et essayant de ne pas entendre. Quinze ans plus tard, à Hollywood, toutes ses prédictions menaçant de se réaliser, je réentendis ses paroles résonner derrière moi. Et l'écoutant cette fois-là, je fis mes malles et rentrai chez moi au Kansas. Mais la chose la plus étrange, dans l'histoire de mes relations avec M. Pabst, fut la révélation glissée dans cette note de Richard Griffith que j'ai déjà citée. Parlant de moi, il écrivait : « Louise Brooks, que Pabst amena d'Hollywood en Allemagne pour jouer dans *Loulou,* et dont toute la vie et la carrière s'en trouvèrent transformées. » Après toutes ces années passées, j'ai finalement compris pourquoi je ne voulus pas retourner à Hollywood pour faire ces raccords dans *The Canary murder case* (que la Paramount voulait transformer en film parlant).

(*Images,* New York, septembre 1956, repris in *Positif,* III, n° 27, février 1958.)

MARGO LION

... Des souvenirs concernant *L'Opéra de quat' sous* ? C'était mon premier film; j'étais très inexpérimentée et je ne peux vraiment pas dire que j'aie aimé ce que j'ai fait dans ce film. Pour toute technique, je n'avais que l'instinct et, au signal de Pabst me disant : « Vas-y »... j'y allais, un peu comme une somnambule...

J'ai toujours été très étonnée de voir que j'aie eu du succès dans ce premier rôle.

On tournait par un froid glacial, dans un hangar à zeppelins, toutes portes ouvertes afin de pouvoir photographier le *vrai* ciel. Résultat : il a l'air faux. Il y avait des braseros partout. C'est mon souvenir le plus vif! Dans ce film, je n'ai jamais eu le trac car Pabst m'ayant fait confiance, je jouais très détendue. Période heureuse et inconsciente que l'on perd plus tard, quand on acquiert un sens de la responsabilité.

Je me souviens aussi que Brecht n'était pas d'accord avec la fin du film, que Pabst et les producteurs avaient placée *dans une banque*. Ce qui n'avait rien à voir avec la pièce.

Enfin, tout cela est loin et je m'étonne que le film passe encore quelquefois dans des salles...

1964.

VALESKA GERT

... J'ai fait trois films avec Pabst. Je peux mal parler de ces films. Dans *La rue sans joie,* Asta Nielsen était furieuse qu'on ait engagé Greta Garbo. Elle disait qu'il n'était pas nécessaire d'aller chercher en Suède une jeune fille avec si peu de talent. Et Pabst pensait que Garbo était difficile à photographier. Il y avait toujours des ombres sur sa figure. Mais elle était une excellente collègue. Quand je finissais de travailler, à minuit, parce que j'étais fatiguée, elle cessait aussi. Les autres ne disaient rien.

Dans *L'Opéra de quat' sous,* Carola Neher, ma fille, flirtait beaucoup avec Mackie Messer. Je lui racontais que Forster aimait seulement les vieilles femmes. Alors elle s'enfuyait dès que Forster s'approchait d'elle.

Dans *Trois pages d'un Journal,* je jouais une gouvernante sadique. Je jouais de façon si réaliste que Louise Brooks refusait de tourner avec moi. Mais quand elle vint visiter ma boîte à New York, le « Beggar Bar », dans Greenwich Village, elle avait tout oublié et elle se montra charmante.

1964.

JEAN RENOIR

... Pabst est, entre les maîtres, celui sur lequel tout le monde est d'accord. Il sait faire naître un monde étrange, dont les éléments sont empruntés à la vie quotidienne. En dehors de ce don précieux, il sait mieux que tout autre, comment on dirige des acteurs. Les personnages qu'il montre sur l'écran agissent comme ses propres enfants, créés de toutes pièces dans son cœur et dans son esprit.

1963.

ALESSANDRO BLASETTI

... Je n'ai malheureusement pas eu la chance que l'on me prête : je n'ai jamais travaillé avec le grand Pabst. Il est en revanche une déclaration que j'ai toujours répétée lorsqu'on m'a demandé quels étaient les films qui m'avaient le plus touché ou qui avaient eu le plus d'influence sur l'orientation de mon art, du point de vue social notamment. J'ai, alors, toujours cité, avec *La Grande Illusion* de Renoir, le film de Pabst : *Kameradschaft.*

De toute façon, vous pouvez imprimer que je tiens Pabst pour l'un des premiers et des plus importants pionniers de la mise en scène européenne qui ont utilisé le cinéma, au niveau d'une haute qualité artistique, comme un instrument de rapprochement entre les peuples.

1964.

ANDRE MICHEL

Laissons à d'autres le soin de donner des dates, des analyses, des listes de noms. Pour ma part, je n'ai rien à donner en dehors d'impressions et de souvenirs. Pabst a été une part de ma vie, de l'air que j'ai respiré : une époque, un monde, le monde du cinéma, une grande époque. Nous ne sommes que des épigones, une génération d'héritiers. Depuis, il y a eu des courants et des « vagues », des flux et des reflux. Depuis, le film est devenu une institution reconnue; il a ses dignitaires et ses académiciens; on le dissèque au sein de la Faculté, on l'enseigne *ex cathedra.*

Le film est une vieille dame, pas entièrement respectable, qui a mené une vie agitée, une matrone — on parle, sans beaucoup d'égards, de la pousser de côté, afin que sa cadette puisse prendre sa place. Mais cette dame est de constitution robuste et survivra encore pas mal d'années et de dizaines d'années, pour cette raison que Pabst et ceux de sa trempe ont mis sur pied un art vigoureux. Ils ont écrit sa grammaire, sa syntaxe; ils ne pouvaient pas imiter, ils étaient obligés d'inventer, et ils avaient tellement le don de l'inspiration qu'ils pouvaient encore en céder une part à d'autres! Ils étaient habitués, par le film muet, à s'exprimer sans un mot, et ils ont gardé une prédilection pour les finesses de l'image.

La production européenne de 1930 n'était pas d'un niveau très relevé. Elle était au contraire d'une médiocrité qui inspirait le dégoût. Pour remonter le courant, il fallait un courage forcené et une volonté de fer. Producteurs, distributeurs et propriétaires de salles n'étaient pas plus compréhensifs qu'aujourd'hui — peut-être moins encore. Pour ceux qui cherchaient leur voie en dehors des sentiers battus, il n'y avait pas alors l'appareil impressionnant de la littérature, des périodiques du cinéma, des comités, des prix, des Festivals. Il fallait se frayer seul un passage, ou presque seul.

Lorsque je fis la connaissance de Pabst, il avait déjà derrière lui une carrière prestigieuse, il était l'un des très rares metteurs en scène qui avaient fait allégrement le saut du muet au sonore. Il fut un des meneurs de cette équipe qui fit florès sous la République de Weimar et qui était si riche, si nombreuse, — qui fit de l'Allemagne un grand pays du cinéma. Cette équipe qui s'épanouit dans la liberté, et que le vent d'orage et le fardeau de l'oppression dispersèrent aux quatre points cardinaux, mais qui était si pleine de force vitale qu'elle essaima dans le monde entier en le fertilisant.

La Rue sans joie était tombée comme une bombe, et les oreilles nous en retentissent encore. La célébrité que lui valut *L'Opéra de quat' sous* — il était sorti à Paris dans un de ces rares et minuscules cinémas d'exclusivité, les Ursulines — fut remarquable, et même inouïe. Je fus alors chargé d'une interview avec cet homme célèbre pour un petit journal. Il m'accueillit comme si c'eût été pour un grand. Je le vois encore devant moi, dans un des profonds fauteuils de l'hôtel Astoria, tout en haut des Champs-Elysées, dans l'édifice où se trouve aujourd'hui le drugstore, riant sans contrainte, prévenant et bienveillant. Nous engageâmes une conversation improvisée qui fut marquée par les inévitables interruptions du téléphone. A partir de cette date et durant des années, pendant lesquelles j'ai travaillé sous sa direction, nous avons poursuivi cette conversation entremêlée d'anecdotes, de traits d'esprit, de points de vue politiques, sociaux et artistiques. Je me rendis compte qu'il avait tout vu et tout lu, qu'il pouvait aussi bien s'enthousiasmer pour la peinture, la littérature ou même la cuisine, pour laquelle il avait une faiblesse.

Toujours élégant dans ses costumes seyants, aimable sans familiarité, il écartait ses lunettes pour regarder un détail dans le scénario, bien qu'il ne lût jamais de scénarios parce qu'il les avait parfaitement en tête. Fidèle à ses collaborateurs, à ses amis, il se mettait rarement en colère, et seulement contre les producteurs, ses ennemis intimes. Il m'a ouvert des horizons sur Kafka aussi bien que sur la gastronomie, sur Freud (encore peu connu à cette époque) sur le cinéma, sur l'art égyptien ou sur le théâtre. Il avait saisi la signification et l'importance planétaires du film dans notre existence actuelle. Il avait du plaisir à parcourir la terre avec sa femme, de Vienne à Rome, de Shanghaï à New York, pour glaner des contacts, pour mieux se rendre compte de quelle manière notre monde est fait. Nous étions dans la période d'entre deux guerres pendant laquelle, à l'aise dans notre malaise, satisfaits sur un volcan, nous tournions des films. Plus que quiconque, Pabst était sensible aux courants et aux tempêtes qui secouaient notre globe. Il n'est guère de film de Pabst qui ne retentisse des grandes catastrophes contemporaines. De *La rue sans joie* au *Drame de Shanghaï*, en passant par *L'Opéra de quat' sous* et *Mademoiselle Docteur* jusqu'au *Procès* (qu'il chercha, vainement, à porter à l'écran dès août 1933) toutes ses œuvres retracent les grands problèmes sociaux et les grands événements qui bouleversent son siècle.

Leur valeur toutefois ne réside pas seulement dans leurs thèmes, mais aussi dans le style personnel qu'il s'entendait à leur prêter. Dans les films de Pabst règne une atmosphère exclusivement « Pabst », une couleur particulière. Ils ont une dimension unique au monde et montrent une conception des choses et des

hommes, une certaine tournure des formes qui leur confèrent le caractère mélancolique et charmeur d'une ballade du temps jadis. Un marchand, un mendiant ou un voleur, participent avec lui aux faits et gestes de l'univers. Ce serait une tâche de longue haleine que d'en donner l'explication, mais on doit sans doute chercher l'origine de ce goût de Pabst pour les choses et les hommes dans cet art, qui lui est propre, de se servir des objets comme s'ils étaient des acteurs et de traiter les acteurs sur le même pied que les objets.

Dans ce royaume anarchique du film, où règnent tant de tyrans éhontés et de roitelets négligeables, Pabst, un grand seigneur du cinéma, est parvenu à s'assurer un domaine dans lequel de nombreux cours d'eaux dérivèrent de sa propre source. Un domaine pénétré par le souffle de Vienne et de tous les coins du monde où l'on respire l'humanité.

1963.

ALEXANDRE ARNOUX

J'ai rencontré Pabst à Berlin, entre les deux guerres, au moment où, dans des circonstances obscures, embrouillées, tragiques, s'affirmaient, pour un esprit doué de quelque sensibilité à l'événement et de quelque clairvoyance, les bouleversements de l'Europe. Années troubles et riches. Pour le cinéma allemand du moins qui connaissait alors, avec de grands noms, de grandes œuvres, de nombreuses tentatives que ne couronnait pas toujours le succès mais qui contribuaient à ouvrir des voies, un vif, un incomparable éclat.

Certes, à cette époque de ma vie que le film occupait à peu près tout entière, j'appréciais Pabst à sa valeur; il avait déjà donné des gages de son talent original, de sa puissance. Mais *L'Opéra de quat' sous* avait achevé de me conquérir. Cette œuvre, à mes yeux, et je ne reviens pas sur cette opinion, amplifiait et consacrait définitivement, après le coup de foudre de l'*Hallelujah* de King Vidor, la victoire du parlant, du musical surtout, sur le muet. La lutte avait été âpre et relativement longue; beaucoup de partisans, de fanatiques ancrés dans leur passion n'avaient pas encore renié le *silence* dont Charlie Chaplin était le dieu. Toutefois, il leur fallait bien maintenant, quoi qu'il leur en coûtât, rendre les armes. Le son allié à l'image allait, pendant une période d'une durée imprévisible, dont on ne voit pas encore le terme, régner sur les écrans. Pour le mal et pour le bien, pour l'échec et la réussite. Les dés en étaient jetés. Et Pabst, avec *L'Opéra de quat' sous,* avait contribué, d'une façon décisive, à faire pencher la balance, à vaincre les dernières résistances, à entraîner l'adhésion à peu près unanime aux formes nouvelles du cinéma. Il a joué, dans cette évolution, un rôle capital, qui m'apparaît, dans les perspectives du passé, de moins en moins contestable.

C'est cet *Opéra de quat' sous* qui m'a valu de le connaître. J'avais écrit un article fort enthousiaste à son sujet, et à un moment où l'œuvre se trouvait encore très discutée, avait de la peine, en France et ailleurs, à forcer l'assentiment général, à rassembler son public. Je me souviens de ce bureau, à Berlin, *Unter den Linden,* où il m'a accueilli un beau matin avec une cordialité que je n'oublierai pas et cette joie, qui n'a pas souci de contrainte, qui s'épanouit librement et simplement, du créateur devant celui qui l'a compris pleinement et l'a dit ou écrit sans réticences ni fards. Deux ou trois réserves légères avaient encore renforcé son contentement, lui avaient prouvé ma pénétration, et que je ne me livrais pas à une admiration béate et incontrôlée. Puis nous avons déjeuné ensemble au *Kurfürstendamm,* livrés à l'entretien le plus détendu, comme si nous étions de vieux amis; et nous l'étions déjà; le temps ne fait rien à l'affaire. « Ah! m'avouait-il, à propos de mes réserves de détail, qu'il jugeait légitimes, ah! si je vous avais connu avant qu'on eût fini de tourner *L'Opéra de quat' sous,* j'aurais tenu compte de ces observations-là. » J'ai cru tout d'abord qu'il ne me donnait cette opinion flatteuse de mes talents et de ma perspicacité de critique que par courtoisie. Mais non, la suite me l'a bien prouvé, quand il m'a demandé de collaborer à l'*Atlantide* et à *Don Quichotte,* bandes qui ont connu des fortunes diverses, mais qui m'ont procuré le plaisir inestimable de travailler en compagnie et dans l'équipe d'un homme parfaitement maître de son métier, de son art, et d'une invention perpétuellement neuve et jaillissante, d'un homme né pour le cinéma et qui y respirait naturellement, avec, souvent, une espèce de génie improvisateur et, toujours, avec un amour inépuisable et dans l'atmosphère même de sa vocation.

1964.

MARC SORKIN

BACHMANN. — *Quelle était la « philosophie de la mise en scène » de G. W. Pabst ?*

SORKIN. — C'est une question très difficile. Pabst n'aimait pas le spectacle. Sa méthode était réaliste, intime, psychologique. Il ne jouait jamais (au contraire de nombreux cinéastes) pour montrer à ses acteurs ce qu'il voulait. Il expliquait. Pour lui la chose la plus importante était le choix de l'acteur. Il disait, parfois : « Si vous trouvez l'acteur parfait pour le rôle, vous avez le film. » Il recherchait tous ses acteurs personnellement. Autre chose : Pabst cherchait toujours de nouveaux visages. Beaucoup d'acteurs ont commencé leur carrière avec lui. Il travaillait toujours avec ses acteurs : il sentait qu'un acteur doit comprendre clairement son personnage. Mais il ne lui disait jamais ce qu'il devrait faire. Ça durait, mais la méthode était bonne. Et finalement, cela allait même assez vite. Les autres réalisateurs, à l'époque, notamment les plus célèbres, travaillaient trois mois pour un film en studio. Pabst, lui, était si bien préparé, il savait si bien ce qu'il voulait, qu'un film ne lui demandait que quelques semaines de tournage. Il était par ailleurs très scrupuleux : quand il voulait un cadrage particulier, il le préparait pendant tout un jour. Si le producteur protestait, Pabst était presque toujours en mesure de lui expliquer qu'un travelling très difficile économise deux ou trois pages du script en les résumant en un seul « shot ». Il n'exigeait jamais un plan très long sans de bons motifs dramatiques. (...)

B. — *Vous étiez son monteur. Avait-il une « philosophie » personnelle du montage ?*

S. — D'abord, il possédait parfaitement le sens du montage. Il tournait ses prises en songeant toujours au monteur : il savait quel effet de montage il voulait obtenir avant de tourner les plans. Ses films étaient très « montables ». Ce qui ne signifie pas que n'importe qui aurait été capable de travailler pour lui. Il vous donnait du bon matériel mais vous étiez aussi forcé de travailler très dur. Il était absolument nécessaire de connaître à fond ses prises avant de commencer le travail. Dans un plan particulier, vous étiez forcé de trouver très exactement les choses qu'il voulait éliminer. Et il n'était pas question de couper seulement. Il était toujours prêt à vous donner des éclaircissements; il expliquait, il expliquait. Il était impossible de le tromper. Il connaissait ses rushes. Tous ceux qui ont travaillé avec lui l'ont trouvé très amical. Dans le travail, il exigeait une discipline de fer; dans un studio, c'est indispensable. Mais tous, jusqu'au dernier travailleur, pouvaient l'aborder sur le plateau et lui dire : « Vous savez, monsieur Pabst, je pense que telle ou telle chose est fausse. » Pabst voulait que chacun de ses collaborateurs se sente responsable du film. (...) Il recevait toutes les suggestions.

B. — *C'est certainement le résultat de la confiance qu'un véritable artiste a en soi ?*

S. — Oui. C'était bon de travailler avec lui. Vous n'aviez jamais à avoir peur. Après quelque temps, il m'encouragea à aborder la réalisation. Il me recommanda à beaucoup de gens. Aussi je pus trouver mon premier travail de metteur en scène : *Moral um Mitternacht (Morale à Minuit).*

Ce fut le dernier film muet tourné en Allemagne.

EUGEN SCHÜFFTAN

SCHÜFFTAN. — J'ai débuté avec Pabst dans un film très intéressant, l'adaptation allemande de *L'Atlantide*. Nous avons fait trois versions : anglaise, française et allemande. Nous avons tourné des extérieurs au Sahara. La première *Atlantide* de Feyder avait les mêmes extérieurs que la nôtre... Mon second film avec Pabst, je l'ai tourné à Paris avec Jean Gabin et Peter Lorre. Il s'appelait *De Haut en bas*. Le film n'était pas très bon, mais il était intéressant. Puis j'ai tourné deux films remarquables : *Mademoiselle Docteur* et *Drame de Shanghaï*. (...)

BACHMANN. — *Avez-vous vu Pabst dernièrement en Europe ?*

S. — Oui, Pabst est toujours le même Pabst comme dans les vieux jours. Parce qu'il n'est jamais tombé dans la routine. Les cinéastes qui cèdent à la routine perdent leur individualité. Le cinéma est trop jeune pour qu'on sache déjà comment le maîtriser. Aujourd'hui, quand vous entrez dans un studio, vous trouvez le plus souvent des jeunes gens qui croient savoir. Mais ces jeunes ne font preuve ni d'imagination, ni de personnalité, ni de fantaisie. Pabst est toujours l'homme de ses commencements. C'est merveilleux. Il a toujours des idées neuves. Il n'est pas marqué par la routine et c'est tout naturellement que son œuvre est aujourd'hui différente. (...) Comme Lang, Pabst est une personnalité extraordinaire.

B. — *Comment avez-vous rencontré Pabst pour la première fois ?*

S. — En Allemagne. J'avais tourné plusieurs films et un jour il m'appela au téléphone pour me fixer rendez-vous. Il me demandait de travailler avec lui dans *L'Atlantide*. C'est tout. *(Rire)*. C'est très simple dans notre métier.

B. — *Je vois. C'est pour ça qu'on vous estimait comme le meilleur opérateur d'Allemagne à cette époque.*

S. — Ah! oui. Tantôt ils disent que je suis le meilleur. Tantôt ils ne le disent pas. Après ils le redisent encore une fois, et enfin ils ne disent rien.

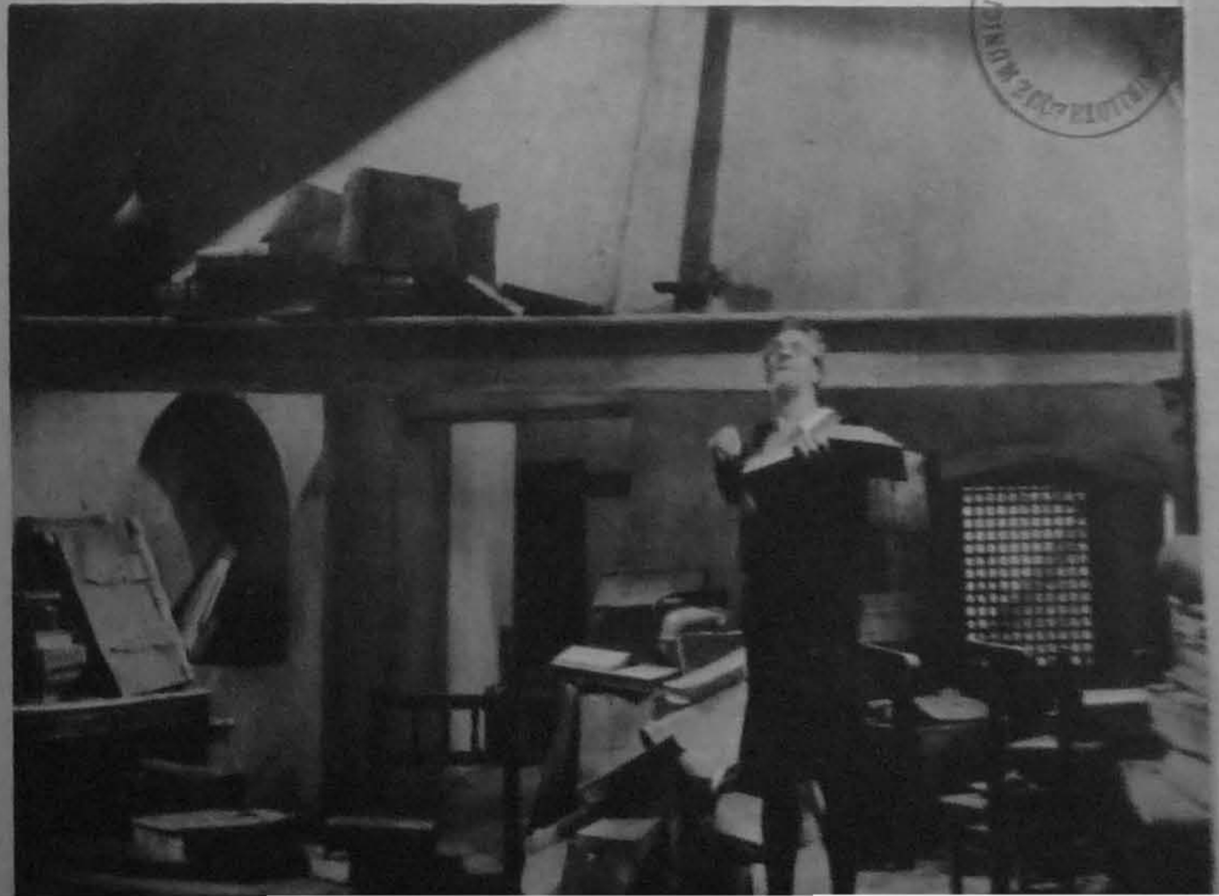
B. — *Quelques-uns de vos amis pensent que vous êtes toujours le meilleur. J'ai parlé avec Sorkin, Jan Oser, Paul Falkenberg, Leo Lania et Siegfried Kracauer.*

S. — Oui, tous de vieux amis. Et je pense que tous aiment Pabst.

B. — *Oui. Quelques-uns font des réserves sur certains aspects de sa carrière, de sa personnalité, mais en général, ils l'estiment beaucoup comme homme.*

S. — La vie de Pabst a été parfois très difficile. Il s'est trouvé pris au piège de Hitler et il ne pouvait pas s'en évader. Après quelque temps, les nazis l'ont forcé à faire quelques films pour eux. S'il avait refusé, ils l'auraient sûrement mis dans

G.W. Pabst *(à droite)*
pendant la réalisation
de DON QUICHOTTE
*(Phot. Cinémathèque
Française)*



DON QUICHOTTE
Fédor Chaliapine
(Phot. Cinémathèque

LE DRAME DE SHANGAÏ
(A gauche) Louis Jouvet
(Phot. Cinémathèque Française)

LE PROCÈS
(Phot. Cinémathèque

un camp de concentration. C'est pourquoi il a travaillé pour eux. Il était dans un piège.

B. — *Il est rentré en Autriche juste avant le commencement de la deuxième guerre mondiale ?*

S. — Il était dans son château, — je peux dire que c'était un château si j'en crois ses descriptions. C'était dans les montagnes où Pabst avait une ferme et il s'établit là pendant une année et demie ou deux. Puis les nazis sont venus lui demander : « Voulez-vous ou ne voulez-vous pas travailler pour nous ? » Vous savez que « vous ne voulez pas » signifiait le camp de concentration. Comme ça, Pabst a dû travailler pour eux mais il disait qu'il n'avait pas fait d'œuvres de propagande.

B. — *Avez-vous vu quelques-uns de ces films qu'il a tournés pendant la guerre ?*

S. — Non, aucun. J'ai vu un film qu'il a tourné après la guerre, *Le Procès*. Il était bon et il a eu un prix à Venise. (...)

B. — *Je voudrais avoir quelques détails sur la méthode de travail de Pabst.*

S. — Avec Pabst, j'ai trouvé tout de suite le contact. Pabst aimait mon travail, je pouvais travailler à mon goût et Pabst, toujours très satisfait, toujours reconnaissant, n'avait pas grand-chose à me dire. La seule chose qui l'intéressait, c'était que l'action se déroule de la façon qu'il l'entendait. Il travaillait le script avec le scénariste et il vous expliquait très vite la signification de la scène. Le rapport de la scène avec l'action était aussi important que sa clarté; et la chose la plus importante pour Pabst était la composition de l'image. Je n'établissais pas ma composition seulement avec l'acteur, le mouvement et le décor; pour moi la valeur de la composition est dans la lumière. Il faut que la lumière soit au centre de l'action pour que le spectateur sache où celle-ci se déroule. Le changement des plans est tellement rapide que la précision est indispensable. Ce sont les lois mêmes de composition utilisées par les peintres anciens, Brueghel, Rembrandt ou Franz Hals; ils utilisaient toujours la lumière dans la composition comme un élément de l'action; de la sorte, vous pouvez parler de l'action dans l'image. (...)

B. — *Comment Pabst dirige ses acteurs ? Est-ce qu'il les abandonne à leur propre improvisation ?*

S. — Oh! non; il leur fait comprendre ce qu'il attend d'eux. Il travaille à fond avec l'acteur puis il le laisse jouer. Cela est affaire d'individus : un acteur a besoin de plus ou moins de direction.

B. — *Qu'entendez-vous par « il travaille avec l'acteur » ? Est-ce qu'il leur donne des démonstrations ?*

S. — Non; il explique et expose son idée. Pas seulement ce que l'acteur a à faire, mais le sens général de son rôle et de son action. C'est le plus important : il faut que le film soit *un*. C'est la même chose avec la photographie : à la fin, il faut que vous ayez l'impression d'une seule image. C'est la même chose. (...)

B. — *Quel est votre sentiment personnel sur Pabst ?*

S. — Je l'ai rencontré tout récemment à Rome. Il est vraiment le même. Il a le même tempérament, absolument le même. Il est aussi lucide qu'aux anciens jours. Quand il arrive sur le plateau, il sait exactement ce qu'il veut. Ce n'est pas toujours le cas chez d'autres directeurs.

PAUL FALKENBERG

BACHMANN. — Westfront 18, *comment le public reçut-il ce premier film sonore de Pabst ?*

FALKENBERG. — Ce ne fut pas un succès au « box-office ». C'était le temps de la dépression en Allemagne et les gens avaient peur d'être confrontés avec la réalité brutale au cinéma. Il y a longtemps que j'ai vu le film, je ne sais donc pas s'il me faudrait aujourd'hui corriger mon opinion. Je me souviens du dernier soir avant la première au « Capitol-Theater » à Berlin. Nous étions tous dans un café et parlions des coupures de la dernière minute, qui étaient peut-être nécessaires. Pabst eut tout à coup une illumination : « Changeons le dernier titre, la fin. Est-ce possible ? Peut-on préparer un nouveau « carton » de fin pour demain ? » Il s'adressait à Oser et Oser disait : « Oui, c'est possible; qu'est-ce que tu veux ? » Pabst disait : « Tout ce que je veux, c'est un point d'interrogation après le mot FIN. Comme ça le film ne conclut pas avec le mot « Fin » mais avec « Fin ? » — point d'interrogation, un symbole final sur la stupidité de la guerre. » Les peuples ont-ils compris la leçon ? Est-ce une fin possible ? C'est là une de ces petites « touches intellectuelles » que Pabst, en ces années, mettait dans ses symboles visuels. La leçon était foutue, ce que nous savons tous; et malheureusement elle était foutue aussi pour Pabst, puisque vous savez qu'il retourna en Allemagne à la veille de la deuxième guerre mondiale ?

B. — *Oui, pourquoi ?*

F. — Je sais que Pabst avait ses billets pour l'Amérique dans sa poche avant que la guerre ne commençât, parce qu'il voulait se rendre aux Etats-Unis et s'y faire naturaliser. Il était allé en Amérique en 1934 et il n'y avait pas eu beaucoup de succès. Je pense que ce fut une « *traumatic experience* » pour lui. Aussi était-il rentré en France. Il eut du succès en France. Il se refusait toujours à retourner en Allemagne. Je me souviens qu'une semaine avant mon propre départ pour l'Amérique, en 1938, je disais adieu à Pabst et il me racontait en riant qu'il avait reçu une nouvelle invitation de Gœbbels, que les nazis voulaient lui donner carte blanche et qu'il avait refusé « *as usual* »; il disait ça en riant. Et plus tard j'étais vraiment choqué d'entendre les meilleurs amis de Pabst à Hollywood dire qu'il n'était pas pressé d'arriver en Amérique. Des rumeurs insinuaient qu'il était retourné en Allemagne. J'étais absolument sûr que Pabst ne voudrait pas livrer son fils, âgé de quinze ans, aux mains des nazis. La vérité était que son fils avait été forcé d'entrer dans la Wehrmacht. Il fut gravement brûlé devant Stalingrad.

B. — *Quel était l'âge de Pabst en 1933 ?*

F. — Cinquante-cinq ans environ, si je me souviens bien[3]. Il était déjà à cette époque un homme d'un certain âge. Il avait un enfant et une femme et les Etats-Unis étaient un pays très difficile : un pays où il essaierait de gagner et où il perdrait. C'était un homme faible — ou plus exactement humain ? — Je ne veux pas le juger. J'ai une grande dette envers lui, mais je ne lui dois pas d'excuses.

B. — *Quand il est allé en Amérique, après la guerre, avez-vous parlé avec lui ?*

F. — Oui. J'ai d'abord refusé de le voir, mais on voulait nous arranger un rendez-vous, et finalement, je l'ai vu. Il m'était impossible de refuser ce rendez-vous. Mais pendant toute la soirée, notre rencontre m'a été très pénible. Il était là pour essayer de réaliser *Ulysse*. Pour le rôle de Pénélope, il voulait Greta Garbo. Il n'a pas eu de succès.

---

[3] Exactement, quarante-huit. (B. A.)

B. — Il n'a pas dirigé ce film ?

F. — Non. Il s'y était préparé depuis longtemps, mais le film lui a été retiré. Lanja peut vous en dire davantage sur cette affaire. Je suis sûr que Pabst est encore capable de bons films. Mais le seul film récent de lui que j'aie vue, *Le Procès*, était mauvais. Non, ce n'était pas un prétexte pour se blanchir de l'accusation d'avoir collaboré avec les nazis. C'était un projet qu'il portait en lui depuis vingt années au moins — un meurtre rituel en Hongrie —. Il m'en avait parlé la première année où je travaillai avec lui. Mon Dieu, je vous raconte le bleu du ciel! *(I've been talking a blue streak!)*

B. — *Pabst n'était-il pas un homme « de gauche » au temps de votre collaboration ?*

F. — Ah! oui! Il était fier qu'on l'appelât « Le Pabst rouge ». Il cultivait quelques-unes des idées fondamentales du socialisme. Il me racontait ses expériences à New York comme jeune acteur au « Deutsches Volkstheater », la comédie allemande à New York, décrivait la dure vie des ouvriers pendant l'hiver dans cette ville, me rappelait ces hommes qu'il trouvait dormant dans les rues et se couvrant avec des feuilles de journal, se couchant sur les grilles du métro, ou cet homme qui, tombé de son échafaudage mais non blessé se remit sur pied en criant au chef d'équipe : « Ne me renvoyez pas! Ne me renvoyez pas! » Et d'autres histoires semblables et émouvantes.

B. — *De ce point de vue, il est encore plus intéressant qu'il soit retourné en Allemagne ?*

F. — Comme j'ai dit, c'est là un acte déplorable de sa part;

mais à l'époque, Pabst ne fut pas le seul. Furtwängler avait eu la possibilité de quitter son pays et de devenir le premier du monde dans sa profession et il ne l'avait pas fait. Pabst ne pourra sans doute régler cette question que devant sa propre conscience et devant sa famille. Je ne peux pas l'excuser sur ce point, mais en somme, considérant tous les enseignements, essentiels pour le cinéma, qu'il m'a donnés et que je n'ai pas, espérons-le, tous oubliés, je lui dois beaucoup. Il a été mon premier maître, que quelques autres ont suivi, comme Lang, Dreyer et Ruttmann, mais c'est sa marque à lui qui est restée la plus profonde.

(« Six talks on G. W. Pabst », *Cinemages,* n° 3, New York, 1955.)

FILMOGRAPHIE

Au départ de la présente filmographie se trouve un important travail réalisé par M. Hans Peter Manz (*Zurich*) *d'après* An Index to the creative Work of G. W. Pabst, by Hermann G. Weinberg and Leopold Boehm, *le* Deutscher Spielfilmalmanach 1928-1950, *et l'index Venti anni di cinema a Venezia* (1932-1952).

Nous l'avons complété à l'aide du numéro spécial de Filmkunst *établi par MM. Leopold Boehm et Ludwig Gesek* (*Vienne*), *du* Kleines Lexikon des Osterreichischen Films *du Dr. Ludwig Gesek, de la plaquette* G. W. Pabst *publiée par M. Rudolph S. Joseph pour le* Filmmuseum im Münchner Stadtmuseum *et des précieux documents mis à notre disposition par M. Spiess, du* Deutsches Institut für Filmkunde (*Wiesbaden*), *M. Raymond Chirat* (*Lyon*), *Mme Agnès Bleier-Brody* (*Vienne*) *et M. Freddy Buache de la* Cinémathèque suisse (*Lausanne*).

ACTEUR

1921 *IM BANNE DER KRALLE* (Au ban de la griffe). *Prod. :* Froelich-Film. *Réal. :* Carl Froelich. *Int. :* Gustav Diessl, Valerie Martens, Stella Cadmon et G. W. Pabst.

SCÉNARISTE. ASSISTANT-RÉALISATEUR

1922 *DER TAUGENICHTS* (Le vaurien). *Prod.-réal. :* Carl Froelich. *Assist. :* G. W. Pabst. *Scén. :* Pabst, d'après une nouvelle de Joseph von Eichendorff. *Int. :* Erhardt Siedel, Gustav Waldau, Hans Junkernan, Hans Thimig, Valerie Martens, Julie Serda. *Mét. :* 2 150 m. 5 bobines.

LUISE MILLERIN (Cabale et Amour). *Prod. :* Decla-Film. *Réal. :* Carl Froelich. *Assist. :* G. W. Pabst. *Scén. :* G. W. Pabst, d'après la pièce de Friedrich von Schiller « Kabale und Liebe ». *Int. :* Lil Dagover, Edith Walker, Ilka Grüning, Paul Hartmann, Friedrich Kühne, Fritz Kortner, Reinhold Schünze, Walter Jansen. *Mét. :* 2 400 m. 7 bobines.

RÉALISATEUR

1923 *DER SCHATZ* (Le Trésor). *Prod.* : Froelich-Deulig. *Scén.* : G. W. Pabst d'après Von Rudolph Hans Bartsch et Willy Hennings. *Réal.* : Pabst. *Im.* : Otto Tober. *Déc.* : Walter Rohrig et Robert Herlth. *Int.* : Albert Steinrück (le fondateur), Werner Krauss (Svetelenz, son ouvrier), Hans Brausewetter (Arno, le fiancé de sa fille), Lucie Mannheim (Beate, sa fille), Ilka Grüning (sa femme). *Mét.* : 1 900 m. 5 bobines.

1924 *MADAME D'ORA*, d'après un roman homonyme. *Int.* : Paul Wegener. *Non réalisé.*

GRAFIN DONELLI (La comtesse Donelli). *Prod.* : Maxim-Film. *Réal.* : Pabst. *Scén.* : Hans Kyser. *Im.* : Guido Seeber. *Déc.* : Hermann Warm. *Int.* : Henny Porten (comtesse Donelli), Paul Hansen (comte Donelli), Friedrich Kayssler (comte Bergheim), Ferdinand von Alten (baron von Trachwitz), Eberhard Leithoff (le jeune secrétaire), Lantelme Dürrer. *Mét.* : 2 264 m. 6 bobines. *Première* : nov. 1924 au « Primus Palast ».

1925 *DIE FREUDLOSE GASSE* (La rue sans joie). *Prod.* : Hirschel-Sofar. *Réal.* : Pabst. *Scén.* : Willi Haas, d'après le roman de Hugo Bettauer. *Conseiller médical* : Dr. Nicolaus Kaufmann. *Im.* : Guido Seeber et Kurt Oertel. *Déc.* : Sohnle et Otto Erdmann. *Int.* : Greta Garbo (Greta Rumfort), Asta Nielsen (Marie Leschner), Valeska Gert (Mme Greifer), Agnès Esterhazy (la fille de Canez), Loni Nest, Werner Krauss (le boucher), Ilka Grüning, Grigori Chmara, Jaro Fürth (conseiller Rumfort), Einar Hanson (le lieutenant Davy), Robert Garrison (Canez), Maria Forescu, Tamara Tolstoï (Lia Leid), Karl Etlinger, Henry Stuart (Egon Stirner). *Mét.* : 3 400 m. 8 bobines. Version post-synchronisée (*Streets of Sohorrow*) : U.S.A., 1937. *Première* : mai 1925, « Mozartsaal ».

1926 *GEHEIMNISSE EINER SEELE* (Le mystère d'une âme. — Le secret d'une âme. — Le cas du professeur Mathias). *Prod.* : UFA/Hans Neumann-Film. *Réal.* : Pabst. *Assist.-réal.* : Marc Sorkin. *Scén.* : Colin Ross et Hans Neumann, avec la collaboration scientifique du Dr. Sigmund Freud et de ses collaborateurs : Dr. Hans Sachs et Karl Abraham. *Im.* : Guido Seeber, Curt Oertel et Robert Lach. *Déc.* : Ernö Metzner. *Int.* : Werner Krauss (professeur Mathias), Ruth Weyher (l'épouse), Pawel Pawlow (le psychanaliste), Jack Trevor (le cousin), Ilka Grüning (la mère). *Mét.* : 2 214 m. 6 bobines. *Première* : mars 1926, « Gloria Palast ».

MAN SPIELT NICHT MIT DER LIEBE (On ne badine pas avec l'amour). *Prod.* : F. P. S.-Phöbusfilm. *Réal.* : Pabst. *Scén.* : Willy Haas. *Im.* : Guido Seeber, Kurt Oertel, W. Lach. *Composition musicale* : Schmidt-Gentner. *Int.* : Lily Damita (Calixta Nepallek), Werner Krauss (Eugen Lewis), Erna Morena, Maria Paudler, Egon von Jordan, Oreste Bilancia, Arthur Retzbach-Erasimy. *Mét* . 2 800 m. 7 bobines. *Première* : novembre 1926, « Capitol ».

1927 *DIE LIEBE DER JEANNE NEY* (L'amour de Jeanne Ney. — Le Chaos). *Prod.* : U.F.A. *Réal.* : Pabst. *Scén.* : Ladislaus Vajda et Leonhardt, d'après le roman d'Ilya Ehrenbourg. *Im.* : Fritz Arno Wagner. *Déc.* : Otto Hunte, Viktor Trivas. *Int.* : Edith Jeanne (Jeanne Ney), Brigitte Helm (la jeune aveugle), Hertha von Walter (l'entraîneuse), Uno Henning (Andreas), Fritz Rasp (Kalibiev), Wladimir Sokoloff (l'ami bolchevik), Jack Trevor, Siegfried Arno, E. A. Licho, Eugen Jensen. *Mét.* : 2730 m. 6 bobines. *Première* : décembre 1927, « UT Kurfürstendamm ».

1928 *BEGIERDE* (Désir), plus souvent *ABWEGE* (Crise. Krise. Krisis. Egarements). *Prod.* : Erda-Film. *Réal.* : Pabst. *Scén.* : Franz Schulz. *Im.* : Guido Seeber. *Int.* : Brigitte Helm (Irène), Gustav Diessl (Hans, son mari), Hertha von Walther (la camarade d'école d'Irène), Jack Trevor (le peintre Walter), Peter Leska, Fritz Odemar (Manners), Nico Turoff (le boxeur). *Mét.* : 2 690 m. 8 bobines.

DIE BUCHSE DER PANDORA (La boîte de Pandore. Lulù. Loulou). *Prod.* : Nero-Film. *Ad^r^ générl.* : Seymour Nebenzahl-Rosenthal. *Réal.* : Pabst. *Assistant-réal.* : Marc Sorkin. *Scén.* : Ladislao Vajda, d'après deux pièces de Frank Wedekind : *Erdgeist* (L'Esprit de la terre, 1893) et *Die Büchse der Pandora* (La boîte de Pandore, 1904). *Im.* : Günther Krampf. *Déc.* : Andrei Andreiev et Hesch. *Int.* : Louise Brooks (Loulou), Gustav Diessl (Jack l'Eventreur), Fritz Kortner (Dr. Peter Schön), Franz Lederer (son fils, Alva Schön), Carl Goetz (Schilgoch, père — ou père adoptif ? de Loulou), Krafft Raschig (Rodrigo Quast), Alice Roberts (comtesse Anna Geschwitz), Daisy d'Ora (la fiancée de Peter Schön), Michael von Newlinsky (marquis de Casti-Piani), Siegfried Arno (le régisseur). *Mét* : 3 254 m. 8 bobines. *Première* : Berlin, février 1929.

Professor Unrat, d'après le roman de Heinrich Mann, *non réalisé.*

1929 *DIE WEISSE HOLLE VOM PIZ-PALU* (L'Enfer blanc de Piz-Palü. — Prisonniers de la montagne). *Prod.* : Sokal-Film. *Réal.* : Dr. Arnold Fanck et G. W. Pabst. *Scén.* : Arnold Fanck et Ladislao Vajda. *Im.* : Sepp Allgeier, Hans Schneeberger, Richard Angst. *Déc.* : Ernö Metzner. *Int.* : Leni Riefenstahl (Maria), Gustav Diessl (Karl Stern, son fiancé), Ernest Petersen (le Dr. Kraft), Ernst Udet (l'aviateur). *Mét.* : 3 000 m. 8 bobines. Version sonorisée : Berlin, 1935. *Mus.* : Giuseppe Becce.

DAS TAGEBUCH EINER VERLORENEN (Journal d'une fille perdue. Trois pages d'un journal). *Prod.* : HOM-Film. *Réal.* : Pabst. *Scén.* : Rudolf Leonhardt, d'après le roman de Margarethe Boehme. *Im.* : Sepp Allgeier. *Déc.* : Ernö Metzner. *Int.* : Louise Brooks (Thymiane Henning), Edith Meinhard (Erika), Vera Pawlowa (tante Frida), Joseph Rovensky (le pharmacien Henning), Fritz Rasp (Meiner, le commis pharmacien), André Roanne (le comte Osdorff), Arnold Korff (le vieux comte Osdorff, son oncle), Andrews Engelmann (le directeur de la maison de redressement), Valeska Gert (sa femme), Francisca Kinz (Meta), Sybille Schmitz (Elisabeth, la première « gouvernante »), Siegfried Arno, Kurt Gerron.

Moral um Mitternacht (Morale à Minuit). *Réal.* : Marc Sorkin. *Supervision artistique* : G. W. Pabst.

1930 Voyage en Angleterre. Pabst étudie les techniques de production du film sonore et projette, sans succès, de tourner un film en Grande-Bretagne.

WESTFRONT 1918 (Quatre de l'infanterie). *Prod.* : Nero-Film AG. *Réal.* : Pabst. *Scén.* : Ladislao Vajda et Peter Martin Lampel, d'après le roman *Vier von der Infanterie*, de Ernst Johannsen. *Im.* : Fritz Arno Wagner, Charles Métain. *Déc.* : Ernö Metzner. *Son* : Massolle. *Int.* : Gustav Diessl (Karl), Fritz Kampers (le Bavarois), Claus Clausen (le lieutenant), Hans Joachim Moebis (l'étudiant), Gustav Püttjer (le Hambourgeois), Jackie Monnier (Yvette), Hanna Hoessrich (l'épouse de Karl), Else Heller (la mère de Karl), Carl Balhaus, Aribert Mog, André Saint-Germain. Pas de version française; le film fut doublé. *Première* : 23 mai 1930, « Capitol », Berlin. *Interdit* le 27 avril 1933 par la Filmprüfstelle ».

SKANDAL UM EVA (Eva, la scandaleuse). *Prod.* : Nero-Porten-Film. *Réal.* : Pabst. *Scén.* : Friedrich Raff et Julius Urgiss, d'après

la comédie *Skandal um Olly* de Heinrich Ilgenstein. *Im.* : Fritz Arno Wagner. *Déc.* : Franz Schrödter. *Int.* : Henny Porten, Oskar Sima, Adèle Sandrock, Fritz Odemar, Käthe Haack, Claus Clausen, Paul Henckels, Ludwig Stoessel, Frigga Brault, Karl Etlinger. *Mét.* : 2 625 m. 6 bobines. *Première* : 13 juin 1930, « UFA-Palast ».

1931 *DIE DREIGROSCHENOPER* (L'opéra de quat'sous). *Co-prod.* germano-américaine : Warner-Bross First-National/Tobis-Klang-Film/Nero-Film. *Dir. de Prod.* : Seymour Nebenzal. *Réal.* : Pabst. *Scén.* : Leo Lania, Belà Balàsz, Ladislao Vajda, d'après la pièce de Berthold Brecht, inspirée du *Beggar's Opera* de John Gay (1728). *Im.* : Fritz Arno Wagner. *Déc.* : Andreï Andreïev. *Mus.* : Kurt Weill (orchestration : Theo Mackeben). *Mont.* : Hans Oser. *Version allemande. Int.* : Rudolf Forster (Mackie Messer), Carola Neher (Polly Peachum), Valeska Gert (Mme Peachum), Reinold Schünzel (Tiger-Brown), Fritz Rasp (Peachum), Lotte Lenja (Jenny), Herman Thimig (Priester), Ernst Busch (Strassensänger), Vladimir Sokoloff (le gardien de prison), Paul Kemp, Gustav Püttjer, Oskar Höcker, Kraft Raschig, Herbert Grünbaum. *Version française* : collaborateurs à l'*adaptation* : Solange Bussi, André Mauprey, Ninon Steinhoff. *Mont.* : Henri Rust. *Int.* : Albert Préjean (Mackie), Odette Florelle (Polly), Gaston Modot (Peachum), Margo Lion (Jenny), Jacques Henley (Tiger-Brown), Bill Bockett (le joueur d'orgue), Vladimir Sokoloff (le gardien de prison), Antonin Artaud (l'apprenti mendiant), Hermann Thimig, Arthur Duarte, Marcel Merminod, Pierre Léaud, Albert Broquin, Préjeane, Marie-Antoinette Buzet, Lucy de Matha (Mme Peachum). *Mét* : 3 097 m. *Première* : Berlin, 19 février 1931. Version allemande *interdite* le 10 août 1933 par la « Filmprüfstelle ».

KAMERADSCHAFT (La tragédie de la mine). *Co-prod.* franco-allemande : Nero-Film AG Berlin, Paris et Gaumont-Franco-Film Aubert. *Dir. de Prod.* : Seymour Nebenzal. *Réal.* : Pabst. *Assist.-réal.* : Herbert Rappoport. *Conseiller* pour les scènes françaises : Robert Beaudoin. *Scén.* : Ladislaus Vajda, Karl Otten, Peter Martin Lampel, d'après une idée de Karl Otten. *Im.* : Fritz Arno Wagner, Robert Baberske. *Déc.* : Ernö Metzner, Karl Vollbrecht. *Mont.* : Hans Oser. *Int. Distribution allemande* : Fritz Kampers (le gros mineur), Alexander Granach (Kaspers), Ernst Busch, Gustav Püttjer (le grand maigre), Elisabeth Wendt, Oskar Höcker. *Distribution française* : Daniel Mandaille (Emile), Georges Charlia (Jean), Pierre Louis (Georges), André Nicolle, Alex Bernard, Marcel Lesueur, Georges Tourreil, Héléna Manson (l'épouse d'Albert, premier blessé évacué), Andrée Ducret, Marguerite Debos. *Studio* de Staaken près Berlin. *Dédicace :* « Ce film est dédié aux mineurs du monde entier. » *Mét. :* 2 552 m. 10 bobines. *Première :* 17 novembre 1931, Berlin « Capitol ». Classé 26ᵉ parmi les 30 films les plus importants du monde retenus par l'*Exposition Universelle de Bruxelles* en 1958.

1932 *DIE HERRIN VON ATLANTIS* (L'Atlantide). *Prod. :* Nero-Film AG. *Dir. de prod. :* Seymour Nebenzal. *Réal. :* Pabst. *Scén. :* Ladislaus Vajda, Hermann Oberländer, d'après le roman de Pierre Benoit *L'Atlantide*. *Spécialistes de la montagne* (pour les extérieurs tournés au Hoggar) : Pierre Ichac et Gaston Thierry. *Im. :* Eugen Schüfftan et Ernst Koerner. *Déc. :* Ernö Metzner. *Mus. :* Wolfgang Zeller. *Mont. :* Hans Oser. *Version allemande*. *Int. :* Brigitte Helm (Antinéa), Gustav Diessl (Morhange), Tela Tschai (Tanit-Zerga), Heinz Klingenberg (Saint-Avit), Mathias Wieman (le Norvégien), Vladimir Sokoloff (Hetman de Jitomir), Georges Tourreil (un officier), Florelle (Clémentinéa). *Version française*. *Adapt. :* Alexandre Arnoux, Ladislas Vajda. *Dial. :* Jacques Deval. *Int. :* Brigitte Helm (Antinéa), Florelle (Clémentinéa), Pierre Blanchar (de Saint-Avit), Jean Angelo (Morhange), Vladimir Sokoloff (Hetman de Jitomir), Mathias Wieman (le Norvégien), Georges Tourreil (un officier), Tela Tchaï (Tanit-Zerga). *Mét. :* 2 384 m. 9 bobines. *Première :* 6 septembre 1932, Berlin, « UFA-Palast am Zoo ».

1933 *DON QUICHOTTE*. Produit et tourné en France. *Prod. :* Vandor-Nelson-Wester. *Réal. :* Pabst. *Assist. :* Jean de Limur. *Scén., adapt., dial. :* Paul Morand, Alexandre Arnoux (et Fernand Crommelynck selon Mario Verdone), d'après l'œuvre de Cervantes. *Ombres chinoises :* Lotte Reiniger. *Im. :* Nikolas Farkas et Paul Portier. *Déc. :* Andrei Andreïev. *Mus. :* Jacques Ibert. *Mont. :* Hans Oser. *Int. :* Fédor Chaliapine (Don Quichotte), Dorville (Sancho Pança), Renée Valliers (Dulcinée), Mady Berry (l'épouse de Sancho), Mireille Balin (la duchesse), Arlette Marchal, Vladimir Sokoloff, René Donnio, Mafer, Charles Martinelli, Charles Léger, Pierre Labry, Pierre Louis, Jean de Limur, Léo Larive, Genica Athanasiou. *Mét. :* 2 260 m. 5 bobines.

DU HAUT EN BAS. Produit et tourné en France. *Prod. :* Films Pabst. *Réal. :* Pabst. *Assist. :* Herbert Rappoport et André Michel. *Scén. :* Anna Grueyner, d'après la pièce de Ladislaus Bus-Fekete.

Dial. : Georges Dolley. *Im. :* Eugène Schüfftan. *Déc. :* Ernö Metzner. *Mus. :* Marcel Lattès. *Chanson* de H. Rappoport et André Michel. *Int. :* Jean Gabin (Charles Boulla), Georges Morton (l'oncle de Charles, concierge), Mauricet (M. Binder), Margo Lion (Mme Binder), Milly Mathis (leur cuisinière), Catherine Hessling et Pauline Carton (deux couturières), Michel Simon (M. Bodeletz), Vladimir Sokoloff (M. Berger), Janine Crispin (Marie de Ferstel), Christiane Delyne, Micheline Bernard, Olga Muriel (plus tard : Ariane Borg), Peter Lorre (faux musicien, faux mendiant), Pitouto, Pierre Labry-Denisys.

Cette nuit-là. Réal. : Marc Sorkine. *Supervision artistique :* G. W. Pabst.

1934 *A MODERN HERO* (Un héros moderne). Tourné à Hollywood. *Prod. :* Warner-Bros. *Réal. :* Pabst. *Scén. :* Gene Markey, Katherine Scola, d'après le roman homonyme de Louis Bromfield. *Im. :* W. Rees. *Déc. :* Cedric Gibbons. *Int. :* Richard Barthelmess (Pierre Rodier), Jean Muir (Jeanne Ryon), Marjorie Rambeau (Mme Ozais), V. Teosdale (Lady Claire Benson), Florence Eldridge (Leah), Dorothy Burgess (Hazel Rodier), Hobart Cavanaugh (Müller), William Janney (le jeune Pierre), Theodore Newton (Elmer), J. M. Kerrigon (M. Pyan), Arthur Hohl (H. Flint), Maidel Turner (tante Clara), Mickey Rentschler (Peter), Richard Tucker (Eggelson), Judith Vosseli (Mme Eggelson).

War is declared (Kriegserklärung. La guerre est déclarée). *Int. :* Peter Lorre. Projet annulé à la suite d'une intervention du gouvernement américain.

1935 *FAUST*. D'après la pièce de Gœthe. *Non réalisé.*

1936 *MADEMOISELLE DOCTEUR* (Salonique nid d'espions). Réalisé en France. *Prod. :* Romain Pines Films Trocadéro. *Dir. de prod. :* Constantin Geftman. *Réal. :* Pabst. *Assist.-réal. :* André Michel. *Scén. :* Yan Cube, Leo Birinsky, Hermann Mankiewicz. *Adapt. :* Georges Neveu, Jacques Natanson. *Dial. :* J. Natanson. *Im. :* Eugen Schüfftan et Paul Portier. *Déc. :* Serge Pimenoff et Hubert. *Mont. :* Mark Sorkine. *Mus. :* Arthur Honegger et C. Oberfeld. *Direction d'orchestre :* Maurice Jaubert. *Son :* Teisseire. *Int. :* Dita Parlo (Mlle Docteur), Pierre Blanchar (Condojan), Pierre Fresnay (capitaine Carrère), Louis Jouvet (Simonis), Charles Dullin (Matthesius), Viviane Romance (Gaby), Roger Karl (colonel Bourget), Georges Colin (major Jacquart), Ernest Ferny (capit. Louvier), Jean-Louis Barrault (le client fou), René Bergeron, Gaston Modot (le propriétaire du café chantant), Robert Manuel, Jacques Henley (le consul des U.S.A.), Georges Péclet, Siméon, Hugues de Bagratide, Marcel Lupovici, Léon Larive, Robert Seller, Malbret, Pierre Ferval, Beauvais, Frank Maurice, Dorville (le rôle ayant été coupé au montage il n'en subsiste qu'un plan bref). *Version anglaise* réalisée en Grande-Bretagne (1937) par Edmond-T. Gréville, avec Erich von Stroheim dans le rôle tenu par Pierre Blanchar.

1938 *LE DRAME DE SHANGAI. Prod. :* Mark Sorkin; Lucia Films; Gladiator. *Réal. :* Pabst. *Scén.-adapt. :* Leo Lania et Henri Jeanson, d'après le roman de O.-P. Gilbert, « Shangaï, chambard et Cie ». *Dial. :* H. Jeanson. *Im. :* Eug. Schüfftan. *Déc. :* Andreï Andreïev. *Cost. :* Georges Annenkoff. *Mus. :* Ralph Erwin. *Sous-titres anglais :* Herman G. Weinberg. *Son :* Teisseire. *Int. :* Louis Jouvet (Ivan), Christiane Mardayn (l'espionne, Kay), Elina Labourdette (Véra, sa fille), Raymond Rouleau (Franchon), Dorville (le Gros Bill), Suzanne Desprès (Nana), Gabrielle Dorziat (la surintendante), Mila Parely (la danseuse), My Linh-Nam (Tchang), V. Inkijinoff (agent des « Dragons noirs »), Ky-Duyen, Hoang-Dao (membres des « Dragons noirs »), Luong-Van-Yen, Foun-Sen, Alerme, Marcel Lupovici, Robert Manuel, Irène Vinogradova, Janine Darcey, Gaby Andreu.

L'Esclave blanche. Prod. : Romain Pines. *Réal. :* Mark Sorkin. *Assist.-réal. :* André Michel, Raymond Rouleau. *Supervision artistique :* G. W. Pabst. *Int. :* Dalio, Viviane Romance, John Lodge.

1939 *JEUNES FILLES EN DÉTRESSE. Prod. :* Globe-Films. *Dir. de prod. :* Arnold Mivrach. *Réal. :* Pabst. *Assist.-réal. :* André Michel, Jacqueline Audry. *Scén.-adapt. :* Christa Winsloë (auteur du roman *Jeunes filles en uniforme*), d'après un roman de Peter Quinn. *Dial. :* Jean-Bernard Luc. *Im. :* Michel Kelber et Marcel Weiss. *Déc. :* Andrei Andreïev. *Cost. :* Jacques Manuel. *Mus. :* Ralph Erwin. *Int. :* André Luguet (Maître Presle), Marcelle Chantal (Mme Presle), Micheline Presle (Jacqueline, leur fille), Jacqueline Delubac (Mme Paule d'Ivry), Louise Carletti (Margot, sa fille), Aquistapace, Robert Pisani, Pierre Bertin, Claude Lehmann, Pierre Ney, Arthur Devere, Robert Manuel, Marcel Lupovici, René Génin, Sinoël, Gaston Jacquet, Georges Vitray, Michel François, Marguerite Moreno, Nane Germon, Marthe Mellot, Paulette Elambert, Milly Mathis, Margo Lion, Christiane Ribes, Yvonne Yma, Barbara Shaw, Ariane Muratore, Noëlle Norman,

Victoria Carletti, Liliane Barnassin, Madeleine Lebeau, Hélène Belanger, Solange Turenne, Gabrielle Robinne.

1941 *KOMODIANTEN* (Les Comédiens). Réalisé en Allemagne. *Prod. :* Bavaria-Film, Munich. *Réal. :* Pabst. *Assist-réal. :* Auguste Barth-Reuss. *Scén. :* Axel Eggebrecht, Walter von Hollander et G. W. Pabst, d'après le roman de Olly Boeheim, *Philine*, *Im. :* Bruno Stephan. *Déc. :* Julius von Borsody et Hans Hochreiter. *Son :* Emil Specht. *Mont. :* Rudolph Griesebach. *Int. :* Käthe Dorsch (Karoline Neuber), Hilde Krahl (Philine Schröder), Henny Porten (Amalia, duchesse de Wissembourg), Gustav Diessl Ernst Brion, duc de Courlande), Ludwig Schmitz (Müller, l'Arlequin), Richard Haussler (Armin von Perckhammer), Friedrich Domin (Johann Neuber), Sonja-Gerda Scholz (la Feigin), Lucie Millowitsch (la Loren), Bettina Hambach (Victorine), Kurt-Müller Graf (Gotthold, l'étudiant), Margarete Henning-Roth. *Mét. :* 3 072 m. *Prem. :* 5 sept. 1941. Médaille d'or à la *Biennale de Venise*, 1941.

1942 *Heinrich I. Genannt der « Vogler ».* (Henri I^{er} dit l'Oiseleur). Pabst refusa la proposition gouvernementale de tourner ce film sur un souverain allemand du moyen âge (876-936).

1943 *PARACELSUS* (Paracelse). *Prod. :* Bavaria-Film. *Dir. de prod. :* Fred Lyssa. *Réal. :* Pabst. *Assist-réal. :* Auguste Barth-Reuss. *Scén. :* Kurt Heuser. *Déc. :* Herbert Hochreiter et Walter Schlick. *Im. :* Bruno Stephan. *Mus. :* Herbert Windt. *Son :* Emil Specht. *Cost. :* Herbert Ploberger. *Mont. :* Lena Neumann. *Int. :* Werner Krauss (Paracelse), Mathias Wieman (Ulrich von Hutten), Harald Kreutzberg (le jongleur Fliegenbein), Martin Urtel (Johannes, Famulus), Harry Langewisch (Pfefferkorn, le riche), Annelies Reinhold (Renata, sa fille), Fritz Rasp (le magister), Joseph Sieber (Bilse, le valet), Herbert Hübner (comte von Hohenried), Rudolf Blümner (Froben, l'imprimeur), Karl Skraup (le chirurgien), Franz Schafheitlin (Erasmus), Erich Dunskus (l'hôtelier), Victor Janson (le bourgmestre), Hilde Sessak (servante du cabaret), Bernhard Goetzke, Oskar Höcker, Maria Hofsen, Klaus Pohl, Franz Stein, Egon Vogel, Joachim Wedekind, Arthur Wiesner. *Mét. :* 2 916 m. *Tournage :* Studios de Prague-Barrandov. *Prem. :* Salzbourg le 12 mars 1943.

1944 *DER FALL MOLANDER* (Le cas Molander). *Prod. :* Terra-Film. *Réal. :* Pabst. *Scén. :* Ernst Hasselbach et Per Schwenzen, d'après le roman de Alfred Karrasch, *Die Sternengeige*. *Im. :*

Willy Kuhle. *Mus.* : Werner Eisbrenner. *Int.* : Paul Vegener, Irene von Meyendorff, Robert Tessen, Werner Hinz, Erich Ponto, Eva Maria Meinecke, Harald Paulsen, Elisabeth Markus, Heinz Moog, Wilfried Seyferth, Viktor Afritsch, Ernst Fritz Fürbringer, Will Dohm, Rudolf Schündler, Walter Richter, Walter Franck, Walter Werner, Theodor Loos, Fritz Odemar, Karl Skraup, Harry Langewisch, Hermine Ziegler. *Tournage* : Studios de Prague-Barrandov. L'avance des armées soviétiques interrompit le montage du film. On ignore s'il en existe des copies. Selon René Jeanne et Charles Ford (*Histoire encyclopédique du cinéma*, tome IV, 1958), le film aurait été « terminé sous contrôle russe et son exploitation autorisée en 1949 en Allemagne de l'Est et dans les pays satellites ».

1947 *DER PROZESS* (In Name der Menschlichkeit. — Le Procès). Tourné en Autriche. *Prod.* : Hübler-Kahla-Filmproduktion, Vienne. *Dir. de prod.* : J. A. Beyer. *Réal.* : Pabst. *Assist-réal.* : Georges Reuther, Hermann Lanske, Walter Meiners. *Scén.* : Kurt Heuser, Rudolf Brunngraber, Emeric Roboz, d'après le roman de R. Brunngraber, *Prozess auf Leben und Tod*. *Im.* : Oskar Schnirch et Helmut Fischer-Ashley. *Déc.* : Werner Schlichting. *Mus.* : Alois Melichar. *Mont.* : Hann Höllering. *Int.* : Ernst Deutsch (Peczely père), Ewald Balser (Docteur Eötvös), Gustav Diessl, Marianne Schönauer, Aglaja Schmid (Esther), Joseph Meinrad, Maria Eis, Ernst Waldbrunn, Albert Truby (l'avocat), Heinz Moog, Ivan Petrovich, Eva-Maria Meinecke, Hermann Thimig, Klara-Maria Skala, Max Brod, Hintz Fabricius, Ladislaus Morgenstern, Pepi Glöckner-Kramer, Harry Rameau-Pulvermacher. *Mét.* : 2 900 m. *Prem.* : Zurich, 5 mars 1948. *Festival de Venise*, 1948 : Prix international pour la meilleure réalisation; Prix international pour la meilleure interprétation masculine (Ernst Deutsch). En allemand, le film fut seulement programmé par les ciné-clubs.

1949 *DUELL MIT DEM TOD* (Der Eid des Professor Romberg. — Duel avec la mort). *Prod.* : Pabst-Kiba-Filmproduktion, Vienne. *Réal.* : Paul May (réalisateur de *08-15*). *Supervision* : Pabst *Scén.* : Paul May et G. W. Pabst. *Im.* : Hellmut Fischer-Ashley. *Déc.* : Otto Pischinger. *Mus.* : Alfred Schneider. *Int.* : Rolf von Nauckhof (Ernst Romberg), Annelies Reinhold (Maria Romberg), Ernst Waldbrunn, Hintz Fabricius (le prêtre), Maria Eis, Erich Dörner, Martin King, Erich Auer, Hans Dreissler. *Mét.* : 3 138 m. *Prem.* : Locarno, 20 juillet 1949.

Boniface VIII (*1294-1303*). Film biographique, avec Emil Jannings dans le rôle du pape. *Non réalisé.*

GEHEIMNISVOLLE TIEFEN (Profondeurs mystérieuses). Réalisé en Autriche. *Prod.* : Pabst-Kiba-Filmproduktion, Vienne. *Réal.* : Pabst. *Scén.* : Trude Pabst et Walter von Hollander. *Im.* : Hans Schneeberger, Helmut Fischer-Ashley. *Déc.* : Werner Schlichting, Isabella Ploberger. *Mus.* : Alois Melichar et Roland Kova. *Int.* : Ilse Werner, Paul Hubschmid, Hermann Thimig, Maria Eis, Robert Tessen, Stefan Skodler, Elfe Gerhart, Harry Leyn, Ulbrich Bettac, Otto Schmöle, Helli Servi, Joseph Fischer, Josefine Berghofer, Gaby Philipp. *Mét.* : 2 971 m. *Prem.* : Venise, 19 août 1949.

1-2-3- AUS! (Un, deux trois, partez!). *Prod.* : Pabst-Kiba-Filmproduktion, Vienne. *Réal.* : A. Hübler-Kahla. *Scén. et mus.* : Frank Filip. *Déc.* : Otto Pischinger. *Im.* : Hans Theyer. *Int.* : Hans Moser, Thea Weis, Franz Bernd, Paul Berger, Erna Valduga. *Mét.* : 2 640 m. *Prem.* : Vienne, 2 décembre 1949.

1950 *RUF AUS DEM ATHER* (L'appel de l'éther). *Prod.* : Pabst-Kiba-Filmproduktion, Vienne. *Dir. de prod.* : J. W. Beyer. *Réal.* : Georg C. Klaren, *Supervision artistique* : G. W. Pabst. *Scén.* : Kurtz Heuser, J. Melkich. *Im.* : Willi Sohm. *Déc.* : Fritz Jüptner-Jonstorff. *Mus.* : Roland Kovar. *Int.* : Oskar Werner (l'étudiant), Otto Woegerer, Heinz Moog, Lucia Scharf (la doctoresse), Ernst Waldbrunn, Toni van Eyck, Walter Ladengast, Fritz Berger, Karl Ranninger, Evelyn Schroll, Rudolf Rhomber. *Mét.* : 2 142 m. *Prem.* : 2 fév. 1951.

1952 *LA VOCE DEL SILENZIO* (Die Stimme des Schweigens. — La maison du silence) (Männer ohne Tränen. — Hommes sans larmes). *Prod.* : Cines-Franco-London-Film, Rome. *Dir. de prod.* : Silvio d'Amico. *Réal.* : Pabst. *Sujet* : Cesare Zavattini. *Conseiller religieux* : Père jésuite Pellegrino. *Scén.* : G. W. Pabst, Giuseppe Berto, Oreste Biancoli, Tullio Pinelli, Giorgio Prosperi, Pierre Bost, Roland Laudenbach, Akos Tolnay, Pietro Tompkins, Franz Treuberg. *Im.* : Gabor Pogany. *Déc.* : Guido Fiorini. *Mus.* : Enzo Mazetti. *Mont.* : Eraldo da Roma. *Int.* : Aldo Fabrizi (le fabricant de cierges), Jean Marais (le partisan), Franck Villard (le romancier), Daniel Gélin (le rapatrié), Paolo Stoppa (l'éditeur), Edoardo Cianelli (l'abbé), Paolo Panelli (le voleur), Fernando Fernand Gomès (le prêtre), Antonio Crast (le prédicateur), Checco Durante (le sacristain), Cosetta Greco (la femme du rapatrié), Maria Grazia Francia (la fille du fabricant), Rossana Podestà.

Odysseus. Projet, d'après Homère. Pabst songeait à Greta Garbo (pour le triple rôle de Pénélope, Circé et Calypso) et à Gregory Peck. Le film fut finalement réalisé par Mario Camerini, en 1954, sous le titre *Ulysse*, avec Kirk Douglas (Ulysse) et Silvana Mangano (Pénélope-Circé).

1953 *COSE DA PAZZI* (Närrische Geschichten. — Affaires de fous). *Prod.* : Kronos-Film, Italie. *Dir. de prod.* : Bruno Paolinelli. *Réal.* : Pabst. *Scén.* : Bruno Paolinelli, B. Valeri, L. Lania. *Im.* : Mario Bava et Gabor Pogani. *Int.* : Aldo Fabrizi (le sage-fou), Carla del Poggio (l'étudiante), Enrico Luzi (le jeune médecin de la T.V.), Enrico Viarisio (le directeur de la clinique), Rita Giannuzzi, Enzo Fiermonte, Lianella Carell, Arturo Bragaglia, Oscar Andriani, Marco Tulli, Gianna Baragli, Maria Donati, Nietta Zocchi, Lia Del Leo, Walter Brandi.

1954 *DAS BEKENNTNIS DER INA KAHR* (La confession de Ina Kahr. — Condamnata a morte. — Le Destructeur). Produit et réalisé en Allemagne occidentale. *Prod.* : Omega. *Dir. de prod.* : A. Barth-Reuss. *Réal.* : Pabst. *Scén.* : Erna Fentsch, d'après le roman de Hans Emil Dits. *Im.* : Günthers Anders. *Déc.* : Otto Pischinger. *Mus.* : Erwin Halletz. *Int.* : Curd Jürgens (Paul Kahr), Elisabeth Müller (Ina Kahr, sa femme), Margot Trooger, Hanna Rucker, Ingmar Zeisberg, Jester Naefe, Albert Lieven (l'avocat), Friedrich Domin, Vera Molnar, Hilde Körber, Hilde Sessak, Renata Mannhardt. *Mét.* : 2 800 m. *Prem.* : 29 oct. 1954 dans plusieurs villes de l'Allemagne fédérale.

1955 *DER LETZTE AKT* (Le Dernier Acte. — La Fin d'Hitler). *Prod.* : Cosmopol-Film. *Dir. de prod.* : Carl Szokoll. *Réal.* : Pabst. *Scén.-adapt.* : Fritz Habeck, d'après un scénario d'Erich-Maria Remarque, basé sur le journal du juge Michael A. Musmano, président du Tribunal international de Nuremberg, *Ten days to die*. *Im.* : Günther Anders. Hannes Staudinger. *Déc.* : Werner Schlichting, Otto Pischinger, Wolf Witzemann. *Mus.* : Erwin Haletz. *Son* : Otto Untersalmberger. *Mont.* : Herbert Taschner. *Maquilleurs* : Rudolf Ohlschmidt, Leopold Kuhnert. *Assist-réal.* : Peter Pabst. *Int.* : Albin Skoda (Adolf Hitler), Lotte Tobisch (Eva Braun), Willy Krause (Josef Goebbels), Elga Dohrn (Magda Goebbels), Hermann Erhardt (Hermann Goering), Eric Suckmann (Heinrich Himmler). Kurt Eilers (Martin Bormann), Julius Jonak (SS-Obergruppenführer Hermann Fegelein), Leopold Hainisch (maréchal Keitel), Walter Regelsberger (major Venner), Ernst Waldbrunn (l'astrologue d'Hitler), Ernst Pröckl (Gauleiter Wagner), Gerd Zöhling (le jeune hitlérien Richard), Oskar Werner (capitaine Würst). *Mét.* : 3200 m. *Prem.* : Cologne, 14 avril 1955.

ES GESCHAH AM 20. JULI (C'est arrivé le 20 juillet). *Prod.* : Arca, Ariston. *Dir. de prod.* : Rudolf Wischert. *Réal.* : Pabst. *Scén.* : W. P. Zibaso, Gustav Machaty, d'après les témoignages de Jochen Wilke. *Im.* : Kurt Hasse. *Déc.* : Ernst H. Albrecht, P. Markwitz. *Mus.* : Johannes Weissenbach. *Son* : Walter Zander. *Mont.* : Herbert Taschner. *Int.* : Bernhard Wicki (comte Stauffenberg), Carl Ludwig Diehl (général Deck), Carl Wery (général Fromm), Kurt Meisel (lieutenant-général S.S.), Erik Frey (général Olbricht), Albert Hehn (major Remer), Til Kiwe (lieutenant von Häften), Jochen Hauer (feld-maréchal Keitel), Anne-Marie Sauerwein, Wilhem Krause, Rolf Neuber. *Mét.* : 2 400 m. *Prem.* : Munich, 19 juin 1955.

1956 *ROSEN FUR BETTINA* (Des roses pour Bettina. — Ballerina. — Licht in der Finsternis. — Lumières dans les ténèbres). *Prod.* : NF-Film, Carlton-Film. *Dir. de prod.* : Klauss Stapenhorst. *Réal.* : Pabst. *Assistant* : Peter Pabst. *Scén.* : Werner P. Zibaso, F. D. Andam. *Im.* : Franz Koch. *Déc.* : Otto Pischinger, Herta Hareither. (Bettina), Ivan Desny (le chorégraphe), Eva Kerber (Irène), Leonard Steckel (le docteur de l'Opéra), Natascha Trofimosa (doublure de Bettina, pour les danses). *Prem.* : avril 1946.

DURCH DIE WALDER, DURCH DIE AUEN (A travers bois, à travers champs. — Le voyage romantique de Carl Maria von Weber). *Prod.* : Unicorn-Film. *Dir. de prod.* : A. Barth-Reuss. *Réal.* : Pabst. *Scén.* : G. W. Pabst et W. P. Zibaso, d'après une nouvelle de Watzlich. *Images-couleurs* : Kurt Grigoleit. *Int.* : Eva Bartok, Karl Schönböck, Michael Cramer, Peter Ahrens, Rudolf Vogel, Joe Stöckl. *Prem.* : nov. 1956.

Herrscher (Le Souverain). Film sur l'énergie atomique. *Non réalisé.*

Fiesco, d'après la tragédie de Schiller : *La conspiration de Fiesque à Venise*. *Int.* : O. W. Fischer. *Non réalisé.*

1957 *L'Histoire de Judith. Non réalisé.*
Nathan der Weise (Nathan le sage), d'après le drame homonyme de Lessing. *Int.* : Ernst Deutsch, dans le rôle de Nathan. *Non réalisé.*

1963 Pabst est fait président d'honneur de la *Rencontre internationale des Ecoles de film et de télévision*, à Vienne.

VILLE DE PARIS
BIBLIOTHÈQUE
CENTRALE
DU 8e ARROND

BIBLIOGRAPHIE

I. TEXTES DE PABST

« Miserie del regista », *L'Italia letteraria*, Rome, 2 février 1935.

« Servitude et grandeur de Hollywood », in *Le rôle intellectuel du cinéma*, Institut international de Coopération culturelle, Cahier 3, Paris, 1937; repris in Barbaro-Chiarini : *Problemi del Film*, « Bianco e Nero », numéro spécial, III, 2, février 1939.

« Le réalisme est un passage », *Revue du Cinéma*, n° 18, octobre 1948.

« Il cinema domani », *Cinema*, nouvelle série, n° 28, 1949.

« Declarazione al Convegno di Parma », *Cinema Nuovo*, II, n° 26, 31 décembre 1953.

« Uber zwei meiner Filme » (Sur deux de mes films : *Kameradschaft* et *Nathan le Sage*), conférence prononcée dans le cadre de la 3e Semaine internationale d'études cinématographiques à Vienne; *Filmkunst*, 1960.

II. TEXTES SUR PABST

A) OUVRAGES ET TEXTES GÉNÉRAUX.

AGEL H. : *Les grands cinéastes*, Ed. Universitaires, 1959.

ARISTARCO G. : *L'arte del film*, Bompiani, 1950. — « Deutschland », *Cinema Nuovo*, IV, n° 64, 10 août 1955. — « I sentieri della gloria », *Film 1962*, Feltrinelli, 387/UE. — « Il cinema tedesco e il passato nazista », *Cinestudio*, n° 7, Monza, mars 1963; traduction in *Contre-Champ*, nos 6-7, Marseille, 1963.

ARNHEIM A. : *Film als Kunst*, Ernst Rowohlt Verlag, Berlin, 1932; traduction : *Film come Arte*, Il Saggiatore, Milan, 1960.

ARNOUX A. : *Du Muet au Parlant*, La Nouvelle Edition, 1946.

BAINBRIDGE J. : *Greta Garbo*, trad. française, Julliard, 1956.

BALAZS B. : *Der Geist des Films*, Berlin, 1931; trad. *Estetica del film*, Editori Riuniti, Rome, 1954.

BANDINI B. et VIAZZI G. : *Ragionamenti sulla Scenografia*, Poligono, Milan, 1945.

BARBARO U. : *Soggetto e Sceneggiatura*, Ed. dell'Ateneo, Rome, 1947. — *Servitù e grandezza del cinema*, Ed. Riuniti, Rome, 1962. — *Storia del cinema tedesco*, Ed. Fratelli Vallardi, Rome (sous presse).

BARDÈCHE M. et BRASILLACH R. : *Histoire du Cinéma*, André Martel, 1948-1954.

Billquist F. : *Greta Garbo*, Préface de François Mauriac, Fayard, 1959.

Blobner H. et Holba H. : « De Morgenrot à Kolberg », le cinéma allemand au service du nazisme, *Cinéma 64*, n° 87, juin 1964.

* Borde R., Buache F., Courtade, Tariol, *Le Cinéma réaliste allemand, Documents de cinéma*, n° 1, Lausanne, 1959; Edition augmentée et mise à jour, Serdoc, Lyon, 1965.

Brecht B. : *Das Dreigroschenbuch*, Ed. Suhrkamp, Francfort-sur-le-Main, 1960.

Campassi O. : *Dieci anni di cinema francese*, Poligono, Milan, 1949.

Canessa G. : *Il volto del cinema*, A.V.E., 1941.

Casiraghi U. et Viazzi G. : « Il traditore » (Ford et Pabst), *Bianco e Nero*, VI, n^{os} 11-12, 1942.

Castello G.-C. : *Il Divismo*, Edizioni Radio Italiana, Rome, 1957. — « Asta Nielsen », *Bianco e Nero*, XIX, n^{os} 10-11, oct.-nov. 1958.

Charensol G. : *Panorama du Cinéma*, Jacques Melot, 1947.

Chiaramonte N. : « Umanesimo di Pabst », *Scenario*, n° 8, Rome, 1932.

Colpi H. : *Le cinéma et ses hommes*, Causse, Graille, Castelneau, Montpellier, 1947. — *Défense et Illustration de la Musique de Film*, Serdoc, 1963.

Consiglio A. : *Cinema, arte e linguaggio*, Hoepli, Milan, 1936.

Daugherty F. : « The Pabst arrival », *Close-Up*, X, n° 4, déc. 1933.

Del Amo A. : *Historia universal del Cine*, Madrid, 1945.

Di Giammateo F. : « Il cinema tedesco e austriaco dopo la sconfitta », *Cinema*, n.s., n° 2, 1948.

* Eisner L. : *L'Ecran démoniaque*, André Bonne, 1952; Le Terrain vague, 1965.

Ford Ch. et Jeanne R. : *Histoire encyclopédique du cinéma*, tome II, Laffont, 1948. — *Histoire populaire du cinéma*, Mame, 1955.

Gesek L. : « Kleines Lexikon des Oesterreichischen Films », *Filmkunst*, n^{os} 22-30, Wien, 1959.

Gilson P. : *Ciné-Magic*, André Bonne, Paris, 1951.

Gobetti P. : « Asta Nielsen e *La via senza gioia* », *Cinema Nuovo*, VII, n° 135, sept.-oct. 1958.

Gregor U. et Enno Patalas : *Geschichte des Films*, Gütersloh, 1962.

Hardy F. : *Grierson on Documentary*, Londres, 1946.

Holba H. et Blobner H. : « Le cinéma nazi », *Cinéma 64*, n° 87, juin 1964.

Jeanne R. : « Le cinéma allemand », in *L'art cinématographique*, VIII, Alcan, 1931.

Jeanne R. et Ford Ch. : *Histoire encyclopédique du cinéma*, tome II, Laffont, 1948.

Kalbus O. : *Vom Werden deutscher Filmkunst*, Cigaretten Bilderdienst, Antona-Bahrenfeld, 1935.

Kirou A. : *Amour-Erotisme et Cinéma*, Le Terrain Vague, 1957. — *Le Surréalisme au cinéma, ibid.*, 1963.

Kleiner B.-Leutenegger M. : *Film, Dramaturgisch-gesellschaftlich-historich*, Zollikon, Zurich, 1953.

Knietzsch H. : *Film Gester und heute*, Urania-Verlag, Leipzig-Iéna-Berlin, 1961.

* Kracauer S. : « From Caligari to Hitler », *A psychological history of the German film*, Princeton University Press, Princeton, 1947; trad. italienne : *Cinema Tedesco* (1918-1933), Mondadori, 1954.

Lapierre M. : *Les Cent Visages du cinéma*, Grasset, 1948.

Lo Duca : *Histoire du cinéma*, P.U.F., « Que Sais-je ? », 1942-1965.

Mac Orlan P. : « Le fantastique », in *L'art cinématographique*, I, Alcan, 1926.

Mandion R. : *Cinéma, reflet du monde*, Paul Montel, Paris, 1944.

Manvell R. : *Film*, Penguin, Londres, 1946.

Margadonna E. M. : *Cinema ieri e oggi*, Domus, Milan, 1932.

Martin M. : *Le langage cinématographique*, Ed. du Cerf, « 7e art », 1955.

May R. : *Il linguaggio del film*, Poligono, Milan, 1947.

Nilsen V. : *The cinema as a graphic art*, Hill and Wang, New York, 1960. — « Problemi creativi dell' arte dell' operatore », *Bianco e Nero*, n^{os} 2-12, 1941, repris in *Antologia di Bianco e Nero, 1937-1943*, vol. 1, Rome, 1964.

Orsoni M. : « Panorama tedesco del Dopoguerra », *Il Carosello*, I, n° 7, 1957.

Pandolfi V. : « Dalla Commedia dell'Arte a *Les enfants du paradis* », *Bianco e Nero*, X, n° 11, nov. 1949.

Paolella R. : *Storia del cinema muto*, Giannini, Naples, 1956. — « Il cinema tedesco tra due guerre », *Bianco e Nero*, XXII, n^{os} 7-8 juillet-août 1961.

Pasinetti F. : *Storia del cinema*, Ed. di Bianco e Nero, 1939. — *Mezzo Secolo di cinema*, Poligono, Milan, 1946.

Pasinetti F. et Puccini G. : *La regia cinematografica*, Ed. Rialto, Venise, 1945.

Pietrangelli A. : « Retrospettiva », *Bianco e Nero*, VI, n° 10, 1942.

Plaut R. : *Taschenbuch des Films*, Züst, Zurich, 1938.

Ragghianti C.-L. : *Cinema, arte figurativa*, Einaudi, 1952.

Riess C. : *Das Gab's Nur Einmal*, Verlag der Sternbücher, Hambourg, 1957.

Rognoni L. : *Cinema Muto*, Ed. di Bianco e Nero, 1952.

Rotha P. et Griffith R. : *The Film till Now*, Vision Press, Londres, 1949.

Sadoul G. : *Histoire de l'art du cinéma*, Flammarion, 1949 et sq. — *Histoire générale du cinéma*, tome VI (*Le cinéma pendant la guerre*), Denoël, 1954.

Schmalenbach F. : « The term *Neue Sachlichkeit* », in *The Art bulletin*, XXII, n° 3, New York, septembre 1940.

Spottiswoode R. : *A Grammar of the Film*, Faber, Londres, 1935.

Vento G. et Mida M. : *Cinema e Resistenza*, Lucciano Landi, Florence, 1959.

Verdone G. : *Gli intellettuali e il cinema*, Ed. di Bianco e Nero, 1952.

Viazzi G. et Bandini B. : *Raggionamenti sulla scenografia*, Poligono, Milan, 1945.

Vincent C. : *Histoire de l'art cinématographique*, Le Trident, Bruxelles, 1939.

XXX : *The Film Index*, vol. I. « The film as art. ». The Museum of Modern Art Film Library, The H. W. Wilson Company, New York, 1941.

XXX : *Enciclopedia dello Spettacolo*, Casa editrice Le Maschere, Rome, 1960.

XXX : *Filmlexicon degli autori e delle opere*, Ed. di Bianco e Nero, 1962.

Zglinicki F. V. : *Der Weg des Films*, Rembrandt-Verlag, Berlin, 1956.

Zuñiga A. : *Una historia del cine*, Ediciones Destino, Barcelone, 1948.

B) Plaquettes, Numéros spéciaux de revues, Catalogues.

Revue du Cinéma, « Quatre de l'infanterie »; Enquête : le cinéma et la guerre, n° 22, mai 1931.

Filmagen, n° 30, Lisbonne, 3 mai 1942.

Cinemages, « Six Talks on G.-W. Pabst. The man, the director, the artist », n° 3, New York, 1955.

Filmklub-Cinéclub, « Kameradschaft », G. W. Pabst », n° 4, Zürich-Zollikon, 1955.

Film-Kunst, « G. W. Pabst », n° 18, Vienne, 1955.

Soixante années de Cinéma, catalogue de l'Exposition organisée par la Cinémathèque française au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, juillet-septembre 1955.

Images du cinéma allemand, catalogue de la Cinémathèque française, saison 1956.

Europe, « Bertholt Brecht », nos 133-134, janvier-février 1957.

Celuloide, « Pabst », n° 11, Rio Major (Portugal), novembre 1958.

Cahiers du Cinéma, « Brecht et le cinéma », n° 114, décembre 1960. Contient *La Bosse*, scénario de *L'Opéra de quat'sous*, non retenu par Pabst.

Der Regisseur G. W. Pabst, catalogue de l'Exposition organisée par Rudolph S. Joseph, Photo- und Filmmuseum in Münchner Stadtmuseum, décembre 1963-février 1964.

Freddy Buache : *G. W. Pabst*, « Premier Plan », n° 39, Serdoc, Lyon, 1965.

C) Etudes et Critiques de Films.

Alberini M. : « Atlantide in estate », *Cinema*, v. s., n° 75, 1939.

Aristarco G. : « Le Procès », *Cinema*, n. s., n° 18, 15 juillet 1949.

Arnoux A. : « Un déjeuner avec Pabst », *Pous Vous*, n° 115, 29 janvier 1931. — « L'opéra de quat'sous », *Pour Vous*, n° 151, 12 novembre 1931.

Bachmann G. : « Six talks on G.-W. Pabst », *Cinemages*, n° 3, New York, 1955.

Badia G. : « Duel avec la mort », *L'Ecran français*, n° 328, 24 octobre 1951.

Barkan R. : « Le Procès », *L'Ecran français*, n° 179, 30 novembre 1946.

Barry I. : « The Beggar's Opera », *National Board of Review Magazine*, VI, New York, n° 6, juin 1931.

Benayoun R. : « Le Sofa rouge », *Positif*, spécial Erotisme, nos 61, 62, 63, juin, juillet, août 1964.

Benning A. : « Valeska Gert, die Geschichte einer dollen Nummer », *Pardon*, III, n° 1, janvier 1964.

Bezzola G. : « G.-W. Pabst », *Ferrania*, n° 6, Milan, juin 1948.

Bloch E. : « La chanson de Jenny », *Europe*, n° Brecht, 133-134, janv.-fév. 1957.

Bouissounousse J. : « Loulou », *Revue du Cinéma*, II, n° 10, 1er mai 1930.

Briarco G. : « Pabst e il pubblico », *Cinema*, v. s., n° 21, 10 mai 1937.

Brooks L. : « Monsieur Pabst », *Positif*, n° 27, février 1958. — « G. W. Pabst », *Objectif 64*, Montréal, n° 27, avril-mai 1964.

Bryher : « G. W. Pabst. A Survey », *Close Up*, décembre 1927.

Campassi O. : « Pabst e Duvivier », *Cinema*, v. s., n° 43, 10 avril 1938.

Candido : « Westfront 18 », *Cineforum*, III, Venise, n° 21, janvier 1963.

Carné M. : Feyder et « L'Atlantide » de Pabst, *Cinémonde*, 14 janvier 1932.

Casiraghi U. : « L'ultima trilogia di Pabst », *Cinema*, v. s., n° 142, mai 1942, repris in *Umanità di Stroheim ed altri saggi*, Poligono, Milan, 1945.

Castello G.-C. : « G. W. Pabst, Storia e fine di un esilio », *Bianco e Nero*, X, n° 4, avril 1949.

C. B. : « L'opéra de quat'sous », fiche filmographique, n° 140, FLECC-*Télé-Ciné*, Paris.

Chamine : « Notes sur G. W. Pabst », *Pour Vous*, n° 194, 4 août 1932.

Chavance L. : « Trois pages d'un Journal », *Revue du Cinéma*, II, n° 11, juin 1930. — « L'Opéra de quat'sous », *ibid.*, III, n° 22, mai 1931.

De Angelis G. : « L'opera di tre soldi », *Eco del cinema e dello spettacolo*, n° 60, 1953.

Decaris G. : « Don Quichotte », *Spectateur*, n° 3, Paris, avril 1933.

Del Fra L. et Guerrini T. : « Vita e morte dell'hidalgo », *Filmcritica*, n^os^ 34-35, mars-avril 1954.

Derain L. : « Prisonniers de la montagne », *Cinémonde*, 21 novembre 1929. — « L'Atlantide, *Cinémonde*, 14 janvier 1932.

Desternes J. : « Débats sur le réalisme : Welles, Pabst, Lattuada, Castellani, *Revue du Cinéma*, n° 18, octobre 1948.

Di Giammateo F. : « Die Dreigroschenoper », rittrato del Pabst prenazista », *Bianco e Nero*, XXI, n^os^ 8-9, août-septembre 1960.

D. L. : « Il Processo », *Bianco e Nero*, X, n° 1, janvier 1949.

Dreyfus J.-P. (Le Chanois) : « Prisonniers de la Montagne », *Revue du Cinéma*, II, n° 7, 1^er^ février 1930. — « Quatre de l'Infanterie », II, n° 18, janvier 1931.

Dubreuilh S. : « J'ai retrouvé la géniale Valeska Gert », *L'Ecran français*, n° 161, 27 juillet 1948.

Eisner L. H. : « Le sujet que voudrait tourner Pabst », *Cinématographe*, Paris, mars 1937. — « Asta Nielsen », *Cahiers du Cinéma*, V, n° 30, Noël 1953. — « De la pièce et du film au ballet d'opéra », *Cahiers du Cinéma*, n° 36, juin 1954. — Encore « L'opéra de quat'sous », *Cahiers du Cinéma*, n° 37, juillet 1954. — Sur le procès de « L'opéra de quat'sous », *Europe*, n° Brecht, 133-134, janvier-février 1957. — « Le mystère d'une âme », *Cahiers du Cinéma*, n° 90, Noël 1958.

Frank N. : « L'amour de Jeanne Ney », *Pour Vous*, n° 168, 4 février 1932. — « Mlle Docteur », *ibid.*, n° 439, 15 avril 1937. — « Jeunes filles en détresse », *ibid.*, n° 563, 30 août 1939.

Gandrey-Rety J. : Origines germano-anglaises de « L'opéra de quat'sous », *Les Lettres françaises*, n° 668, 25 avril 1957.

Gerbe L. : « Les idées de Pabst sur le cinéma », *Je suis partout*, n° 462, 19 janvier 1933.

Gerosa G. : « Ex-nazista fra i gesuiti », Registi in decadenza : Stanca retorica dell'ultimo Pabst, *Rassegna del Film*, II, n° 13, Turin, avril 1953.

Ghelli N. : « La voce del silenzio », *Bianco e Nero*, XIV, n° 3, mars 1953.

Groll G. : « Der letzte Akt », *Süddeutsche Zeitung*, Munich, 8-9 juin 1955.

Gromo M. : « La rue sans joie », « La Tragédie de la mine », « L'Atlantide», « Don Quichotte », « Profondeur mystérieuse », in *Film Visti*, Ed. de *Bianco e Nero*, 1957.

Guerrini T. et Del Fra L. : « Vita e morte dell'hidalgo », *Filmcritica*, n° 34-35, mars-avril 1954.

H. D. : « La rue sans joie », « Loulou », *Close-Up*, n° 3, Londres, mars 1929.

Houle R. : « La Maison du silence », *Images*, I, n° 3, Montréal, avril 1956.

Hovald P. : « Der letzte Akt », *L'Alsace*, 10 octobre 1957.

Isani G. : « Don Quichotte », *Cinema*, v. s., n° 123, 1941.

Koch D. : « Westfront 18 », *Die Filmwoche*, Berlin, 4 juin 1930.

Korn K. : « Versuch einer Attentatschronik », « Es geschah am 20. Juli », *Frankfurter Allgemeine*, 22 juin 1955.

Krazna-Krauz : « G.-W. Pabst's *Lulu* », *Close-Up*, IV, n° 4, avril 1929.

Lazzari A. : « L'opéra de quat'sous », la fable et le succès, *Europe*, n° Brecht, 133-134, janvier-février 1957.

Lehmann R. : « Du Haut en Bas », *Pour Vous*, n° 265, 14 décembre 1933.

Lemarchand J. : « Loulou » (au théâtre), *Le Figaro littéraire*, 15 septembre 1962.

Lenauer J. : « Dix jours à Berlin », *Revue du Cinéma*, II, n° 11, juin 1930.

Leprohon P. : « Prisonniers de la montagne », *Le cinéma et la montagne*, J. Susse, 1944.

L'Her Y. : « Le cinéma allemand ressuscite un passé récent », « Le dernier acte », *Télé-Ciné*, n° 52, décembre 1955.

MacPherson K. : « Die Liebe der Jeanne Ney », *Close-Up*, décembre 1927.

Mannino F. et Recupero A. : « Da Brecht a Pabst, licenze musicali e divergenze politiche » (*L'Opéra de quat'sous*), *Giovane Critica*, Catane, n° 4, avril-mai 1964.

Martin J. : « Le Mystère d'une âme », *Cinéa-Ciné*, n. s., n° 83, 15 avril 1927.

Maugé A. R. : « Atlantis », *Revue du Cinéma*, II, n° 12, juillet 1930.

May R. : « Mlle Docteur », *Bianco e Nero*, I, n° 11, novembre 1937. — « Journal d'une fille perdue », *Bianco e Nero*, II, n° 8, 1938.

Mazeline F. : « Opinions de cinéastes : Pabst », *Cinéa-Ciné*, n. s., n° 118, 1er octobre 1928.

Metzner E. : « A mining film », *Close-Up*, Londres, mars 1932.

Michaut P. : « De Berlin à Locarno » (Le Dernier acte), *Cahiers du Cinéma*, n° 51, octobre 1955.

Monod M. : « La Maison du silence », *Les Lettres françaises*, n° 464, 7 mai 1953. — « La Fin de Hitler » (Le Dernier acte), *Les Lettres françaises*, n° 591, 27 octobre 1955.

Moore : « Pabst-Dvzhenko. A comparison », *Close-Up*, septembre 1932.

Norécourt J. : « Duel avec la mort » (Fausse monnaie), *Cahiers du Cinéma*, n° 10, mars 1952.

Oldrini G. : « Un festival che era tranquillo » (Lulù), *Cinema Nuovo*, n° 159, XI, septembre-octobre 1962.

Orsoni M. : « La tragedia della miniera », *Cineforum*, II, n° 14, Venise, avril 1962.

Pandolfi V. : « Lulù », *Cinema*, n. s., n° 26, 1949.

Pasinetti F. : « Pabst e il cinema » (« Crisis »), *Bianco e Nero*, I, n° 6, juin 1937. — « Crisis », *Cinema*, v. s., n° 67, 1939.

Poix G. : « La Tragédie de la Mine », *Image et Son*, n° 135, nov. 1960.

Potamkin Harry : « Journal d'une fille perdue », « Loulou », *Close-Up*, V, n° 5, novembre 1929. — « Pabst and the social film », *Hound and Horn*, VI, n° 2, New York, janvier-mars 1933.

Puccini G. : « Galleria = G. W. Pabst », *Cinema*, v. s., n° 110, janvier 1941.

Purificato D. : « Una lezione di Pabst », *Bianco e Nero*, V, n° 4, 1941.

Régent R. : Comment « La rue sans joie » a été doublée et mutilée par des commerçants d'Amérique », *Pour Vous*, n° 475, 22 décembre 1937. — « La rue sans joie », *Cahiers du Cinéma*, n° 14, juillet-août 1952.

Rieupeyrout J.-L. : « L'opéra de quat'sous », *L'Ecran français*, n° 236, 9 janvier 1950.

Ruppert M. : « Judenpogrome 1882 » (« Der Prozess »), *Frankfurter Allgemeine*, 20 janvier 1955.

Sabel V. : « L'Atlantide », *Cinema*, v. s., n° 98, 1940.

Sadoul G. : « C'est arrivé le 20 juillet », Cabales galonnées, *Les Lettres françaises*, n° 594, 16 novembre 1955.

Saladini E. : « L'Atlantide », *Eco del cinema e dello spettacolo*, n° 57, 1953.

Scott-Deiters : « Neuer Pabst-film in Italien, La voce del silenzio », *Abendpost*, Francfort, 11 mars 1953.

Siclier J. : « C'est arrivé le 20 juillet », « Le Dernier acte », *Cahiers du Cinéma*, n° 53, décembre 1955. — « De Caligari à Kautner », *Cahiers du Cinéma*, n° 58, avril 1956.

T. J. : « Conversation avec Pabst », *Cinéa-Ciné*, n. s., n° 102, 1er février 1928.

Terzi C. : « Il dramma di Shangaï », *Cinema*, n. s., n° 88, 15 juin 1952.

Tournès A. : « La Tragédie de la mine », fiche filmog. F.F.C.C., Paris.

Viazzi G. : « Lulù », *Cinema*, v. s., n° 170, 1943. — « L'opera di tre soldi », *Cinema*, n. s., n° 12, 15 avril 1949.

Vidal J. : « La Tragédie de la mine », *Pour Vous*, n° 168, 4 février 1932.

Vincent C. : « La rue sans joie », *Cinema*, n. s., n° 28, 15 décembre 1949.

Wahl L. : « « Quatre de l'Infanterie », film européen, *Pour Vous*, n° 99, 9 octobre 1930.

Wagner F. A. : « Die verfilmte Dreigroschenoper », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19 septembre 1955.

Weinberg H. et Boehm L. : *Index to the creative Work of Pabst*, préparé pour le British Film Institute, publié dans *Cinemages*, n° 3, N. Y., 1955, par Gideon Bachmann.

X. : « Der Schatz », *Kinematograph*, n° 837, Düsseldorf, 4 mars 1923.

X. : « Crisis », *Close-Up*, n° 3, III, septembre 1928.

X. : « La Rue sans joie », « Pandora », *Close-Up*, IV, n° 3, mars 1929.

X. : « The white hell of Piz Palu », *Close-Up*, V, n° 6, décembre 1929.

X. : « Skandal um Eva », *Close-Up*, VII, n° 3, septembre 1930.

X. : « Quatre de l'Infanterie », *La Petite Illustration*, n° 523 (*Cinéma*, n° 17), 11 avril 1931.

X. : « Mademoiselle Docteur », *Bianco e Nero*, I, n° 11, novembre 1937.

X. : « Mademoiselle Docteur », *Cinema*, v. s., n° 42, 25 mars 1938.

X. : « Ragazze in pericolo », *Cinema*, v. s., n° 84, 25 décembre 1939. — *Bianco e Nero*, IV, n° 4, avril 1940.

X. : « Le Procès », *L'Ecran français*, n° 166, 31 août 1948.

X. : « Infirmité du cinéma », *L'Ecran français*, n° 240, 6 février 1950.

X. : « Cose da Pazzi », *Cinema Nuovo*, III, n° 37, 15 juin 1954.

X. : « The Voice of silence », *Films in Review*, V, n° 8, New York, octobre 1954.

X. : « The last Ten Days », *ibid.*, VII, n° 5, mai 1956.

X. : « Condannata a morte », *Cinema Nuovo*, VI, n° 100, 15 février 1957.

X. : « Le Destructeur », *Positif*, n° 22, mars 1957.

X. : « Des Roses pour Bettina », *Cinémonde*, n° 1303, 28 juillet 1959.

X. : « Don Quichotte », fiche filmog. Cinémathèque suisse, Lausanne.

X. : « La Tragédie de la mine », fiche filmog. n° 59 *bis*, F.L.E.C.C., *Télé-Ciné*.

DU 6e ARROND.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Le Trésor .... 32_1
La Rue sans joie .... 32_2
Le Mystère d'une âme .... 64_1
L'Amour de Jeanne Ney .... 64_2
Loulou .... 64_3
Journal d'une fille perdue .... 64_4-96_1
Quatre de l'infanterie. — L'Opéra de quat'sous .... 96_2
Valeska Gert .... 96_3
L'Opéra de quat'sous .... 96_4-128_1
Tragédie de la mine .... 128_2-128_3
L'Atlantide .... 128_4
Don Quichotte .... 160_1
Le Drame de Shanghaï. — Le Procès .... 160_2

TABLE

GEORG WILHELM PABST, par BARTHÉLEMY AMENGUAL 5

CHOIX DE TEXTES

LE CINÉMA SELON G. W. PABST 91
- Le muet et le parlant 91
- Politique et culture 92
- Servitude et grandeur d'Hollywood 95
- Le cinéma, demain 98

L'ŒUVRE DE G. W. PABST 102
- *La rue sans joie* 102
- *L'amour de Jeanne Ney* 105
- *Crise* 106
- *Loulou* 108
- *Journal d'une fille perdue* 112
- *Quatre de l'infanterie* 113
- *L'opéra de quat'sous* 115
- *La tragédie de la mine* 122
- *La tragédie de la mine* 122
- *Don Quichotte* 124
- *Le dernier acte* 126

PANORAMA CRITIQUE 130
- Pabst et l'adaptation 130
- Un homme, une époque 132
- Social-démocratie et paralysie intérieure 134
- Pabst et le cinéma nazi 137
- Bouquet d'étoiles 140

TÉMOIGNAGES 144

FILMOGRAPHIE 167

BIBLIOGRAPHIE 180

TABLE DES ILLUSTRATIONS 189

ACHEVÉ
D'IMPRIMER
SUR LES
PRESSES D'AUBIN
LIGUGÉ (VIENNE)
LE 25 FÉV.
1966

D. L., 1-1966. — Editeur, n° 1515. — Imprimeur, n° 3875.
Imprimé en France.

La collection « CINÉMA D'AUJOURD'HUI » se propose de situer à leur place les plus grands auteurs de films. Elle est consacrée aux architectes de l'image et du mouvement, à ceux qui inventent chaque jour le langage de notre temps. Chaque volume comprend une étude rédigée par un critique qualifié, un important choix de textes du cinéaste lui-même, des extraits des découpages de ses principaux films, enfin, une documentation filmographique et bibliographique et de nombreuses illustrations.

1. Georges Méliès
2. M. A. Antonioni
3. Jacques Becker
4. Luis Bunuel
5. Alain Resnais
6. Orson Welles
7. Jacques Tati
8. Robert Bresson
9. Fritz Lang
10. Alexandre Astruc
11. Joseph Losey
12. Roger Vadim
13. Federico Fellini
14. Abel Gance
15. Roberto Rossellini
16. Max Ophuls
17. René Clair
18. Jean-Luc Godard
19. Joris Ivens
20. Jean-Pierre Melville
21. Luchino Visconti
22. Louis Feuillade
23. Sergei M. Eisenstein
24. Louis Malle
25. Keaton & Cº
26. Andrzej Wajda
27. Jean Cocteau
28. Jean Epstein
29. Louis Lumière
30. Louis Delluc
31. Mizoguchi Kenji
32. Robert Flaherty
33. George Cukor
34. Otto Preminger
35. Marcel Carné
36. Elia Kazan

Éditions Seghers